O ANTÍDOTO DO MAL

crítica de arte e loucura na modernidade brasileira

Loucura & Civilização

O ANTÍDOTO DO MAL

crítica de arte e loucura na modernidade brasileira

Gustavo Henrique Dionisio

Capa e projeto gráfico
Guilherme Ashton

Editoração eletrônica
Daniel Pose Vazquez

Revisão
Irene Ernest Dias

Catalogação na fonte
Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde
Biblioteca de Saúde Pública

D592a Dionisio, Gustavo Henrique
O antídoto do mal: crítica de arte e loucura na modernidade brasileira. / Gustavo Henrique Dionisio. – Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2012.
193 p. : il. (Coleção Loucura & Civilização)
ISBN: 978-85-7541-227-5

1. Psicanálise. 2. Crítica de Arte. 3. Saúde Mental. 4. Psiquiatria. 5. Brasil. 6. Mário Pedrosa. 7. Nise da Silveira. I. Título.

CDD - 22.ed. - 362.2

2012
EDITORA FIOCRUZ
Av. Brasil, 4036 – 1º andar, sala 112 – Manguinhos
21040-361 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: (21) 3882-9039 e 3882-9041
Telefax: (21) 3882-9006
editora@fiocruz.br
www.fiocruz.br/editora

SUMÁRIO

Não sabemos até que ponto a métrica, a rima, o adjetivo campanudo, desfiguram a coisa bruta e virgem nascida do Querosene. Como, entretanto, apesar de corrompida, coberta de bugigangas, ela é bem aceita aí de regresso, julgamos que o habitante do Querosene a reconhece e adota, admira as miçangas que lhe enfeitam. De fato não deve ter havido alteração profunda. Apenas o necessário para ser cantada no rádio e não desagradar muito no papel, escrita. A coisa bruta continua mais ou menos virgem.

Graciliano Ramos, "Aurora e 'seu' Oscar",
em *Linhas Tortas,* 1962

PREFÁCIO

POR UMA ARTE OUTRA

Este livro de Gustavo Henrique Dionisio ocupará lugar importante entre as referências de todo aquele que se interessar pelas relações entre o pensamento do crítico de arte Mário Pedrosa e o da médica Nise da Silveira. Referindo-se a um momento particular da história da crítica de arte no Brasil, período compreendido entre as décadas de 1940 e 50, Gustavo tacitamente instiga o leitor com a pergunta "por que Mário veio a se interessar pela produção plástica dos pacientes da dra. Nise no Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro?". Trata-se de uma questão que, entretanto, suscita outra, mais básica: "Por que o crítico veio a se interessar pela psicologia?". E entre outras, essas são algumas das problemáticas elaboradas neste livro cujo resumo não cabe nos limites deste prefácio. No entanto, como a articulação entre crítica de arte e psicologia é controversa, assim como é complexa a relação entre a arte e a loucura, gostaria apenas de pontuar alguns aspectos que a leitura do livro me levou a pensar.

O primeiro diz respeito ao projeto crítico de Mário Pedrosa, voltado para a elaboração de uma estética da forma, cuja motivação era possibilitar à crítica de arte transcender a sua maneira convencional de proceder, que "envelhecera e pedia substituição".[1] Cabe lembrar que a tarefa de legitimar

[1] ARANTES, O. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

teoricamente a objetividade da crítica era necessária, se pensarmos que Pedrosa estava empenhado no debate figurativismo *versus* abstração e no embate contra o impressionismo que impregnava a crítica naquela época. E, como se sabe, esse interesse também poderia se justificar dado o processo de transformação da própria arte do pós-guerra, com a predominância do abstracionismo, que acabou deixando os críticos sem assunto: "o que falar, para além da descrição formal, de uma obra que não dava chance à mera alegação temática, não fornecia qualquer pretexto literário, nenhum ponto de apoio para a impressão ou a livre associação?", indaga Otília Arantes. Mas, a partir daí, não seria possível pensar que Pedrosa voltaria seu pensamento para a *Gestalt*, tendo em vista apenas a busca de fundamentos científicos para a crítica da nova arte. Mais profundo, o interesse pela psicologia da forma era motivado pela expectativa de superação das oposições entre forma e conteúdo, inteligência e sensibilidade, as quais, na verdade, ocultam outra: a clássica antinomia entre subjetividade e objetividade. Para essa problemática epistemológica, a noção de *Gestalt* parecia oferecer uma solução, uma vez que seria possível explicar o prazer e a experiência estéticos mediante as propriedades intrínsecas da forma. No entanto, no contexto desse projeto crítico, por que teria surgido o interesse pela psicologia analítica que embasava a prática terapêutica de Nise da Silveira nas oficinas de Engenho de Dentro que, é sabido, motivaram a criação do Museu de Imagens do Inconsciente?

Também é bom lembrar que, nas últimas décadas do século XX, a expectativa dos críticos em relação à contribuição da psicologia para a crítica das artes plásticas ainda era a de uma "psicologia da percepção ou da visão", o que de fato fora iniciado, nas duas primeiras décadas, precisamente com a *Gestalttheorie*. Esta foi posteriormente aperfeiçoada para a pesquisa no campo das artes por Rudolf Arnheim, autor que detalha uma série de categorias analíticas para uma apreciação das obras, não só do ponto de vista visual, mas na perspectiva de uma síntese psicomental.[2] Contudo, muito anteriormente à consolidação da "psicologia da arte" de Arnheim, em 1954, Mário Pedrosa já antecipara a articulação entre *Gestalt* e arte na tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, apresentada à Faculda-

[2] ARGAN, G. C. *Arte e Crítica de Arte.* Lisboa: Estampa, 1988; ARGAN, G. C. & FAGIOLO, M. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1977.

[3] Este estudo de 1949, entre dois outros, foi publicado no livro organizado por Otília Arantes, *Arte, Forma e Personalidade* (1979). Dois anos depois, é editado o primeiro livro de Nise da Silveira, *Imagens do Inconsciente* (1981), no qual ela relata integralmente a sua experiência em Engenho de Dentro.

de Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1949, tematizando as qualidades formais-fisionômicas da forma, responsáveis pelas respostas cognitivo-afetivas do espectador.[3] Assim, baseando-se nos fundadores dessa psicologia, os alemães Koehler, Koffka e Wertheimer, e no representante francês da escola, Paul Guillaume, Pedrosa apresenta as "leis da Forma" que definem um conjunto de oposições – distância/proximidade, semelhança/diferença, equilíbrio/simetria, clausura/prenhez da forma etc. São "leis" ou "princípios" que articulam formas privilegiadas ou *Gestalten*, responsáveis pela organização sensorial. E como é impossível falar de 'estruturas perceptuais' sem que se levem em conta suas 'significações', pois, mediante as leis estruturais, as primeiras estão intimamente ligadas às segundas, essa psicologia, ao analisar a dimensão estrutural dos fenômenos considerados, revela a sua significação, demonstrando que a forma perceptiva é sempre expressiva. Como Maurice Merleau-Ponty em 1945,[4] Mário Pedrosa em 1949 reconhecia o primado da percepção em todas as realizações humanas. E, assim como afirmava ser a percepção "uma forma", isto é, "suas partes se interdependem, inseparáveis de um todo", advertia: "os estetas e os historiadores que ainda não tomaram conhecimento dessa teoria da percepção estrutural não conseguem sair de um círculo vicioso. Ou se delimitam no campo da pura técnica plástica, evitando abordar os problemas fenomenológicos relacionados com a atividade artística, ou, esquecendo os preceitos e afirmações anteriores sobre a independência da forma na obra de arte, entregam-se a um subjetivismo abstrato e intelectual baseado ainda no atomismo associacionista do século passado, quando tentam entrar no aspecto teórico e psicológico do problema". Então, aos olhos de Mário, a psicologia da forma prometia a fundamentação desejada para a estética e a crítica. A propósito, ele concluiu: "a teoria psicológica da forma é a única (...) que pode abordar o problema artístico sem cair no unilateralismo subjetivo".[5] Quer dizer, o que Pedrosa buscava na "nova psicologia", como também a designava Merleau-Ponty, era a fundamentação teórica necessária para a síntese de consciência e mundo, subjetividade e objetividade, antinomias que ele acreditava terem sido resolvidas poeticamente por Kandinsky e que a psicologia da forma parecia explicar cientificamente pela via do isomorfismo psicofisiológico. E, como observou Merleau-Ponty,[6] se

[4] MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1945.

[5] PEDROSA, M. *Arte, Forma e Personalidade*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Kairós, 1979.

[6] MERLEAU-PONTY, M. *Sens et Non Sens*. Paris: Nagel, 1966.

considerada filosoficamente sem preconceito, "seria preciso dizer que, revelando a 'estrutura' ou a 'forma' como ingrediente irredutível do ser, [a psicologia da *Gestalt*] questiona a alternativa clássica da 'existência como coisa' e da 'existência como consciência', estabelece uma comunicação e uma espécie de mistura do objetivo e do subjetivo, concebe de maneira nova o conhecimento psicológico, que não consiste mais em decompor conjuntos típicos, mas, antes, em esposá-los e compreendê-los, revivendo-os".

Assim, é compreensível que, na segunda metade dos anos 1940, o crítico tenha se deixado encantar por essa psicologia recém-criada que oferecia possibilidades estético-epistemológicas inéditas para a elaboração de uma estética da forma. E tal encantamento só atesta a exigência e a abertura intelectual de Mário Pedrosa, descontente com o trajeto da crítica tradicional, insuficiente para dar conta da arte. No entanto, o fato de a especificidade da experiência artística e a dimensão simbólica das obras não terem sido contempladas pela psicologia da forma, assim como o fato de esta ter se comprometido com o objetivismo científico, o que a obrigou a reduzir as formas complexas às simples, a perder de vista literalmente a particularidade das formas e a afirmar a objetividade das leis estruturais, tidas como universais e independentes do espectador, levaram Pedrosa a se desencantar com a noção de *Gestalt*.[7] E foi esse desencanto que o levou a se interessar mais pelas perspectivas psicológicas voltadas para a dimensão simbólica dos fenômenos humanos – num primeiro momento, pela psicanálise de Freud e, num segundo momento, pela psicologia analítica de Jung.

Nessa medida, outro aspecto a ser lembrado é que, nesse período pós-guerra, também se desenvolve na Europa uma arte gestual não somente como reação à onda crescente de materialismo, mas como alternativa à arte formalista, hegemônica na época. Ao formalismo, muitos artistas responderam com uma arte dita informal, cujas numerosas variações se opunham a todo princípio geométrico, ao intelectualismo vazio e ao superficialismo estético, à criação plástica dominada pela estética cubista e suas derivações, em particular pela tendência neoconstrutivista oriunda diretamente da Bauhaus. Ou seja, o conjunto da chamada "arte informal" é um fenômeno complexo, pluridimensional. E, no entanto, há um denominador comum a

[7] Passados trinta anos, na ocasião da publicação de *Arte, Forma e Personalidade*, em 1979, Pedrosa declarou: "não tenho mais nada a ver com a *Gestalt*" (Arantes, 2004: 9). Cf. FRAYZE-PEREIRA, J. Estética da forma: Mário Pedrosa, crítica de arte, psicologia e psicanálise. *Ide: psicanálise e cultura*, 48: 130-146, 2009.

todos os artistas que se engajaram nessa corrente poética: a vontade de romper com uma tendência que lhes parecia opressora, autoritária, esterilizante. À geometria rigorosa, eles opunham as formas irregulares; à composição refletida, a improvisação e o acidente; à determinação, o indeterminado. Pronunciando-se a favor de toda livre manifestação da sensibilidade, dos instintos, da energia vital, os artistas, e os críticos a eles afiliados, denunciam a arte que era mediada por conceitos e repensam os caminhos da abstração. Essa arte nova, arte contemporânea em estado nascente, propunha um contato direto com o espectador, fosse no nível das sensações, fosse no nível das emoções. O gesto espontâneo era considerado expressão do ser primordial, "pré-reflexivo", nos termos de Maurice Merleau-Ponty,[8] que em seus escritos estéticos revela ter acompanhado a elaboração dessa arte nova, momento no qual o pintor Jean Dubuffet[9] lançava a ideia de *art brut*, qualificando artisticamente e pela primeira vez, do ponto de vista da crítica, as criações espontâneas dos não profissionais.

Foi justamente nessa época que Mário Pedrosa, a propósito das expressões plásticas dos pacientes de Nise da Silveira, escreveu a favor do que denominou "arte virgem", que não leva em conta as convenções acadêmicas estabelecidas, "quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica" ou ainda as fáceis "receitas de escola". Trata-se de uma arte que pertence a todo ser sensível "como estes que além de artistas são alienados". São criadores virgens, artistas espontâneos, que começam a pintar depois de adultos e "doentes". E nada, no plano da arte, permite distingui-los dos profissionais. Nessa medida, as obras de "arte virgem são da mesma natureza fundamental das obras dos grandes artistas universais, obedecendo a idêntico processo psíquico de elaboração criadora", isto é, segundo Mário, "de emprestar (...) forma aos sentimentos e imagens do *eu profundo*". Como Dubuffet, Pedrosa valoriza nessas manifestações o caráter transgressivo da imagem com relação ao sistema das artes, considerado pelo artista francês tão opressivo e marginalizante quanto os totalitarismos que, na primeira metade do século XX, acabavam de horrorizar o mundo. Gustavo observa que "O fenômeno de Engenho de Dentro, atravessado pelo Jung da Dra. Nise, (...) dependeu de personalidades que atestam algo dessa ordem: Lucio, Adelina, Fernando, Isaac. Eram os artistas que, por não dialogarem com a cultura ou com a história da arte, surgiam naquele

---

[8] MERLEAU-PONTY, M. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

[9] DUBUFFET, J. *Prospectus et tous Écrits Suivants.* Paris: Gallimard, 1967. v. 1 e 2.

momento como um remédio contra a sensibilidade endurecida". "Antídoto do mal" é a bela expressão proposta pelo autor como título do seu livro. Mas Pedrosa, traçando uma linha de reflexão distinta da que vinha sendo delineada por Dubufett sobre forma e antiforma, foi um pouco mais longe ao fundamentar tais "criações virgens" em registros teóricos que não são incompatíveis com a posição defendida por Nise da Silveira.

Em poucas palavras, se, para Mário, não será "a interpretação do drama psíquico", vivido inconscientemente pelo artista, aquilo que vai nos dizer se estamos ou não diante de uma obra de arte, e se, para Nise, são "os problemas científicos" levantados pelas obras, além da atenção necessária ao aspecto humano do fenômeno artístico, que devem motivar a tarefa do terapeuta-pesquisador,[10] as obras produzidas em Engenho de Dentro, tanto para o crítico quanto para a médica, valem por sua significação expressiva e terapêutica, isto é, na medida em que oferecem ao estudioso um meio de acesso ao mundo que pulsa dentro dos esquizofrênicos, assim como, ao paciente, um instrumento de transformação das realidades interna e externa. Há, portanto, uma aceitação tácita de que as criações dos pacientes são verdadeiras obras de arte, na medida em que a autêntica obra de arte é, segundo Nise da Silveira, uma "produção impessoal", expressão do inconsciente coletivo. E, no entanto, é porque o artista é instrumento da arte que a psicologia do artista é um tema coletivo. Ela diz respeito àquilo que o homem é como artista: "*homem coletivo*, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade", afirma a médica. O reducionismo psicologista, criticado por Mário, é, de certo modo, contornado pela visão singular de Nise da Silveira que fluentemente relaciona psicologia, arte e política.[11]

Em suma, cabe notar que se a atenção de Mário Pedrosa, por estar insatisfeito com as ideias dos gestaltistas que não incluem na *Gestalt*, além da coisa sensível, a situação do espectador, voltou-se para a perspectiva 'psicoanalítica' ou simbólica da dra. Nise, é porque a "arte virgem" que brotava em Engenho de Dentro como "outro da cultura" (assim como "a loucura perfaz o outro do sujeito") resumia tudo o que o interessava como crítico, segundo o autor deste *Antídoto*: a necessidade vital da criação artística, a relação dialética entre o objetivo e o subjetivo, assim como a possibilidade de refletir sobre a pessoa estética do artista, em contraste com as leituras

[10] SILVEIRA, N. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

[11] FRAYZE-PEREIRA, J. Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. *Estudos Avançados*, 17(49): 197-208, set.-dez. 2003.

psicologistas; a conservação da ideia de beleza, a atualidade da abstração e a presença da arte em lugares os mais surpreendentes etc. E essas são algumas das muitas questões que – na medida do interesse de Mário Pedrosa e de Nise da Silveira pelas chamadas manifestações estéticas puras como "a pintura primitiva, a arte dos loucos e a das crianças" – serão analisadas por Gustavo Henrique Dionisio neste livro cujo título, *Antídoto do Mal*, indica o que nele é considerado como a marca distintiva dessa 'arte outra', realizada nos ateliês criados pela dra. Nise, que inquietou os críticos da época e, até hoje, tem a potência de emocionar seus espectadores e de fazê-los pensar. Este belo livro comprova esse poder.

João Frayze-Pereira

Psicanalista, membro efetivo da Sociedade Brasileira
de Psicanálise de São Paulo, professor livre-docente
do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

APRESENTAÇÃO

Como se sabe, entre psicologia e história da arte existe um sem-número de discussões acerca da díade "arte-loucura", e em boa parte dos casos os autores se dividem entre a patografia ou a psicologia da loucura criativa e, assim, consideram indiretamente que arte e loucura estariam em lados opostos – se existe a loucura, portanto, não existe arte. É o que acontece, de um lado, nas análises biográficas e psicológicas do criador ou, de outro, quando assistimos às obras servindo como ilustração a conceitos oriundos dessas leituras, um *modus operandi* também relativamente comum. Mas é claro que não existem apenas leituras dessa ordem. Há trabalhos que, ao contrário, produzem uma investigação que tenta dar cabo da díade e não perdem de vista as especificidades do objeto – se é que com "objeto" já não me torno mais paradoxal do que desejo. Nessas interpretações, o que de fato interessa no jogo são os 'modos', mais ou menos institucionalizados ou abertos, mais ou menos duros ou flexíveis, como essa díade encontrou espaço no cenário social.

É nesse sentido que procuro, então, explorar contribuições de dois personagens fundamentais nessa história, e neste caso, aqui no Brasil: Mário Pedrosa, crítico de arte nascido em Pernambuco, e que talvez tenha sido um dos críticos mais atuantes ao longo do processo de modernização das artes no Brasil, e Nise da Silveira, a psiquiatra alagoana que criaria rupturas significativas no tratamento da doença mental no país. Coube a eles indagar, segundo pretendo demonstrar ao longo de minha argumentação, todo um aparato institucional que enclausurava este binômio arte-loucura.

O que pretendo dizer com isso, já de antemão, é que o fenômeno da clausura, aquela a que assistimos há algum tempo e que, ao menos aparentemente, vem terminando seu ciclo histórico, serve tanto ao louco quanto àquilo que ele produz, aquilo que lhe pertenceria enquanto fosse obra sua – aqui, incluo os casos em que a arte é utilizada, *a priori*, como um instrumento de cura, por exemplo. E isso tampouco é novidade, Foucault já o denunciava de modo estridente na sua *História da Loucura na Idade Clássica*, ou mesmo em *Doença Mental e Psicologia*. Existem, evidentemente, muitos outros textos e autores que retomam questões dessa mesmíssima ordem, mas seria dispendioso citá-los aqui, ainda que de alguma maneira estejam incluídos neste livro, fruto das investigações que realizei na Universidade de São Paulo (mestrado) e que agora pretendo trazer a público depois de modificar várias partes do projeto original, atualizando certas informações e suprimindo delongas metodológicas.

No primeiro capítulo pretendi organizar um panorama do modernismo brasileiro, por acreditar que esse momento, de intenso questionamento político-estético, seja, na verdade, o contexto propulsor da própria origem de toda a discussão em torno da arte de loucos, de crianças, de povos primitivos, isto é, daquilo que Mário Pedrosa sugeriu chamar de "arte virgem" e que, ao longo desta investigação, procurarei demonstrar por quê. Em hipótese, era só a partir de uma noção de modernidade das artes que os tipos de expressão *outsider* poderiam ganhar uma significação interna, além de conseguir dialogar com o circuito mais amplo das artes visuais.

A meu ver, é o modo pelo qual os artistas modernos incorporaram essa expressão que determina, de certa maneira, a discussão em torno da noção de arte virgem e de suas poéticas correlatas. Ademais, o debate travado sobre a verdade do caráter estético das obras surgidas no Hospital Pedro II, onde Nise da Silveira fundaria o Museu de Imagens do Inconsciente, deve ser investigado mais a fundo, pois acredito que, ali, a crítica de arte, praticamente incipiente no país, se esforçou em encontrar um espaço para a problemática, trazendo-a para a pauta do dia em meio à discussão da arte "profissional". Nas décadas de 1940 e 50, por exemplo, Mário Pedrosa, que como espectador privilegiado acolhia aquelas obras, discutiu sistematicamente com Quirino Campofiorito, crítico que se mostrara bastante reticente em relação ao que era produzido no ateliê do grande hospital. Ora, é que naquele momento assistia-se a um processo nunca antes vivido no que tange ao tratamento da doença mental: como ocorrera no caso estudado, a

utilização da expressão artística se tornava lugar de referência e de alternativa às práticas violentas do modelo hospitalocêntrico.

No tocante às dificuldades encontradas na manutenção desses ateliês em contextos institucionais, Frayze-Pereira (1995: 139) observa como "o processo criativo instaurado, (...) o prazer nele encontrado pelos criadores bem como os efeitos plásticos atingidos" se constituíram em uma "ameaça para o equilíbrio institucional". Sua interrogação serve milimetricamente a esse momento: "Ora," lê-se em *Olho d'Água*, "que fortes poderes teriam esses artistas selvagens cujas armas são pincéis e tintas para ameaçar uma instituição fechada?". Com isso se parte do pressuposto de que, nesse contexto, haveria momentos de maior ruptura dentro das próprias instituições fechadas, situações que se tornam reveladoras, analisadoras até, das contradições que escapam ao movimento interno de totalização. Trata-se de uma possibilidade de surgirem atividades que se afirmem em um paradigma não manicomial e vejam a arte como 'subversiva enquanto tal' em função da dissonância existente entre ateliês de um lado e o domínio político, de outro, ao qual as obras estão subjugadas. Consideremos que o louco, na tentativa de reconstruir uma realidade psíquica habitável, pode encontrar na experiência estética uma forma específica de criação de si, assim como Lacan procurou demonstrar quase heroicamente em seu seminário sobre o *Sinthoma,* tomando o caso de James Joyce. Jung, como se sabe, também procurou fazê-lo a seu modo em *O Espírito na Arte e na Ciência*. De um lado ou de outro, estamos diante de uma necessidade que, por ser a manifestação de uma demanda imediata, "vital", diria mesmo Pedrosa, tem forças para incluir sua expressividade mesmo onde não há espaço algum para ela, fabricando obras que por vezes têm a capacidade indiscutível de seduzir e/ou estranhar.

No segundo capítulo, *Rudis Artis*, procurarei demonstrar quais são as influências teóricas que concorrem para a constituição da noção de arte virgem, ou melhor, apresento os dois níveis de determinação que abarcam este quase conceito, como assim considero: o 'poético' e o 'epistêmico'. Ao escrever sobre "os artistas de Engenho de Dentro" (ou seja, os pacientes que frequentaram o ateliê de pintura e modelagem do Centro Psiquiátrico Pedro II, Rio de Janeiro), Pedrosa se amparou em uma variedade de teorias estéticas: aqui concorrem a fenomenologia de Cassirer e Langer, a *Gestaltpsychologie*, assim como, ainda que mais timidamente, a psicanálise freudiana (nível epistêmico que, em Pedrosa, não obstante, se desocupa das concepções de

normalidade e patologia, é necessário sublinhar). Do lado poético da moeda, surgem as artes primitiva, *naïf*, infantil e dos doentes mentais. Afeto e forma serão noções fundamentais tanto em Pedrosa quanto para Nise, seja no nível expressivo da forma e de suas poéticas correlatas, seja por meio da revisão do paradigma psiquiátrico proposto pela doutora, discussão que abriria caminhos para a criatividade via 'emoção de lidar' com a matéria e com os materiais.

Serão esses os instrumentos principais da crítica de Pedrosa: sem essas referências, é possível que não conseguisse reelaborar o intenso formalismo de suas primeiras ideias, que de certa maneira manteve até o fim da vida, e nem se aproximar da 'alteridade' da arte que era representada pelas obras virgens. Ora, se para o crítico o olhar já é criativo em si, então o ato de pintar, para a psiquiatra, teria ele mesmo qualidades terapêuticas imanentes, independentemente de um método ou pedagogia. É preciso perceber nisso uma verdadeira abertura crítica: para cada obra, a dra. Nise, "cientista" ou espectadora de arte como era, criou um modo de compreensão singular que escapa em muito à lógica nosográfica.

Por fim, apresento o cerne do argumento; ao comentar lado a lado arte virgem e *art brut*, categoria que nasce com o "artista-filósofo" Jean Dubuffet e que se aproxima em muito da primeira, procurarei demonstrar quais são as diferenças entre elas e, por meio desse movimento analógico, garantir a especificidade da experiência brasileira. Ao passar os olhos com atenção por alguns textos que cuidavam dessas questões, ou melhor, que assumiam uma dada concepção dessa arte "marginal", foi curioso observar que a maioria dos autores declara, sem pestanejar, algo próximo disso (neste caso, um psicanalista interessado no tema): "o que Dubuffet chama de 'arte bruta', Mário Pedrosa intitula 'arte virgem'" (Quinet, 1999: 210). Pretendo sugerir algumas correções nesses enganos – que ademais são bastante justificáveis, diga-se de passagem.

No trecho selecionado como epígrafe deste trabalho, que reside nas crônicas de Graciliano Ramos, os desvios são também matéria de escritura, sobretudo quando esta reporta, pela homologia, pontes diretas entre o bruto e o virgem. Outro exemplo: Heloísa Wiedecker, personagem de Rubem Fonseca em *O Caso Morel,* crítica performática que não se abstém de tocar no assunto, propõe de sua parte "dois exemplos de realidade". O primeiro, realidade *Abbildung* – "realismo socialista, a *imagerie* publicitária (anúncios,

outdoors), a emblemática trivial (o *kitsch*), a história em quadrinhos, a ficção científica, a propaganda política, a imprensa, a iconografia social (notas, moedas), a iconografia religiosa (os ex-votos, santinhos, aqueles da primeira comunhão)"; e o segundo, realidade *Abgebildeten* – "o hiper-realismo, a fotografia documentária, a arte de ação (teatro nas ruas), a pornografia, a arte pop, as mitologias individuais". Às vezes isso tudo se mistura e se confunde, "como no caso dos desenhos de crianças, ou na arte dos *psicopatas* (*sic*)", ou até mesmo "no esporte" (Fonseca, 2003: 174).

Foi partindo daí, portanto, que reuni elementos para sugerir uma primeira questão que se encaixaria melhor nas medidas do recorte: afinal, por que Pedrosa simplesmente não adotou o referencial do colega francês, cujo esforço viria mesmo a se consagrar anos depois?

É certo que, virgem ou bruta, hoje é possível dizer que tais noções são historicamente datadas e já não servem mais como 'fundamentação' estética. Como adverte Ricardo Aquino, por exemplo, elas chegariam mesmo a expressar "um retrocesso quando se tem como referência a luta em prol da cidadania dos usuários de saúde mental" (2006: 95). Tampouco afirmar-se pela instauração de uma 'diferença', que é o que por outro lado se poderia associar à intenção de Pedrosa ou de Dubuffet, conseguiria desfazer o problema. Nas palavras do curador do Museu Bispo do Rosário,

> Qualquer dicotomia ou antagonismo, qualquer figura de exclusão redundaria no campo artístico no esforço de se afirmar uma autêntica e verdadeira arte desse segmento marginalizado, o que implica a aceitação da rotulação desta diferença, desconhecendo que a sociedade de controle lida com a diferença de uma forma distinta da maneira como procedia a sociedade disciplinar. (Aquino, 2006: 95)

Minha intenção é, neste livro, bastante diferente: sem adentrar as conquistas que a reforma psiquiátrica foi angariando até o momento, este trabalho almeja mostrar quais foram os elementos que concorreram nesse 'corte' que Mário Pedrosa, Nise da Silveira e Jean Dubuffet realizavam, à sua maneira, com o surgimento daquela expressividade (cabe lembrar que estamos nos anos 1940-50), provocando, de quebra, um rebuliço no circuito oficial da arte. Com efeito, trata-se de um problema histórico: no momento atual, por exemplo, ninguém teria coragem de dizer que Arthur Bispo do Rosário não é um verdadeiro artista, talvez um dos mais importantes que já tivemos no Brasil; seu trabalho, sem dúvida de enorme força plástica, e diferentemente

do que ocorreu naquele momento, não parece questionar o *mainstream*, mas dele participa poeticamente sem muita dificuldade, como aliás devem concordar o próprio Aquino e o crítico Frederico Morais, a quem coube descortinar o trabalho de Bispo. Do meu ponto de vista – e não estou sozinho –, não vejo problema algum em constatá-lo, pois a "poética" apresentada com os artistas de Engenho de Dentro só veio à tona porque suas imagens reverberaram em um determinado momento. Assim, quanto mais o trabalho dialoga com a arte de seu tempo, tanto melhor.

Mas a questão que movimentou esta investigação é, antes, a de sublinhar o esforço que aqueles personagens exerceram para que se reconhecesse, num 'primeiríssimo' momento, por assim dizer, a síndrome de 'artisticidade' que os trabalhos surgidos com o sobrenome de "bruta" ou "virgem" certamente revelavam, embora convencessem uma parcela muito diminuta dos envolvidos com a arte do momento.

Assim, tomando o crítico pelo crítico, procurei traçar alguns pontos que convertem na escolha do "virgem": as situações internacional e brasileira das artes, a novidade de Engenho de Dentro, sua crítica ao informalismo e a psiquiatria romântica de Nise da Silveira, rastros de afiliação que desejo costurar. É, com efeito, um dado curioso: Pedrosa conhecia a terminologia de seu colega francês, tal como denuncia uma nota de rodapé em texto da década de 1950, "Forma e personalidade". No entanto, ao discutir as exposições do Centro Psiquiátrico Pedro II (que mais tarde dá lugar ao Museu de Imagens do Inconsciente, museu "vivo", segundo ela, e que expõe até hoje), Pedrosa nunca a menciona. Não obstante, ambos – a médica e o nosso crítico – procuram recuperar a dimensão do 'arcaico': ela, pelas relações que estabeleceu entre psiquismo e mito, e ele, pela discussão em torno da "problemática da sensibilidade", reflexões que inauguram um deslocamento que vai da crítica ao positivismo em arte e psiquiatria, chegando à afirmação ontológica da imagem produzida, nesse caso, no interior do hospital. Almejo, por fim, mostrar como isso se deu em meio a uma discussão intensa sobre a questão da doença mental e, nesse sentido, como essa produção viria a se transformar, enfim, em um 'antídoto do mal' diante da dupla alteridade da loucura, aqui representada pelo que fizeram os artistas de Engenho de Dentro.

Cabe registrar, muito prazerosamente, um agradecimento àqueles que acompanharam, de maneira direta ou não, esse percurso: meus pais e meu irmão, Antonio, Inês e Fabrício; minha esposa, Flavia; meu caríssimo

orientador, João; meus colegas da Unesp Assis; e meus amigos Rodrigo Cammarosano, Luiz Gonçalves, Gustavo Ribeiro, Alexandre Cardoso e Fábio Campos; Marcelo Checchia, Eduardo Serrano, Silvia Nogueira, Andrea Masagão, Adilson Mendes, Sérgio Fonseca, Silvio Yasui, Abílio da Costa Rosa, Silvio Benelli, Sônia França, Fernando Teixeira, Gaël Cardoso, Ivan Estevão, Danilo Veríssimo, Carol Coutinho e Tiago Vilarbiscaia. Agradeço também a Paulo Amarante, João Canossa, Irene Ernest Dias e Renata Maués, da Editora Fiocruz.

Gostaria, por fim, de fazer um agradecimento especial, que endereço a Carlos Eduardo Jordão Machado, mentor do gérmen para que tudo isso pudesse, um dia, ter começado.

1

RUPTURA, RENOVAÇÃO?

BRASIL: MODERNISMO, MODERNIDADE, ARTE

Um conjunto anterior de condições favoreceu a atribuição de relevância ao fenômeno da arte virgem nas décadas de 1940 e 1950. A principal delas se concentrou no modernismo brasileiro, sobretudo naquele deixado após a Semana de Arte Moderna de 22. Com o advento de escritores como Raul Bopp, Mário e Oswald de Andrade, ou com o "Abaporu" de Tarsila do Amaral e a "Cabeça do Cristo" de Brecheret, os princípios da escalada moderna plantaram de vez seus pés em nosso país, garantindo o surgimento de uma nova poética – a adoção do verso livre munido da crítica ao academicismo e à formalidade esteticista –, com seu quê de intransigência em relação à história pregressa dos movimentos artísticos. Em segundo lugar, destacou-se o papel atuante de diversos críticos de arte, como Quirino da Silva, Sérgio Milliet, Osório César, Menotti del Picchia, Mário Pedrosa e Quirino Campofiorito, personagens atuantes nas exposições realizadas pela Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Pedro II (STOR/CPPII), Rio de Janeiro, ao longo dos anos 1940 e 50, especialmente os três últimos – César, Pedrosa e Campofiorito –, como veremos adiante.

Comecemos pelo contexto: com relação ao Brasil, Antonio Candido sublinha em que medida o modernismo teria sido uma espécie de divisão binária em que se destacam os principais cortes em nosso circuito de artes: de um lado, nosso primeiro romantismo que surgiu no século XIX (período que vai de 1836 a 1870) e se caracterizava, basicamente, pela necessidade de superação da influência portuguesa, com o objetivo de, na contramão, afirmar contra ela a peculiaridade do Brasil; de outro, o modernismo propriamente dito, que segundo ele se concentrou entre 1900 e 1945 e se caracterizou pelo 'desconhecimento' do seu antagonista colonizador, visto que "a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado" (Candido, 2000: 103). Como meta particular, o movimento visou a uma ruptura mais definitiva com a sociedade burguesa, criticando o movimento anterior pelo claro comedimento de seu poder contestatório. Ambos estariam inseridos em uma dialética entre "localismo" e "cosmopolitismo" à procura do "desrecalque localista", se confiarmos na expressão consagrada por Antonio Candido para definir o movimento que vai de uma extremada supervalorização do local e pitoresco aos mais altos graus de adaptação a correntes internacionais (no caso brasileiro, europeias): o primeiro em relação ao conteúdo e o segundo, à forma.

Nas palavras de Annateresa Fabris (1994: 21),

> Descontente com a situação cultural vigente no país, que era dominada pela presença do realismo em suas versões parnasiana, regionalista e acadêmica, o grupo modernista age como um grupo de pressão, desfechando um ataque sistemático não apenas contra as linguagens da moda, mas sobretudo contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, os modernistas contestam tanto o sistema de produção artístico-cultural e seus modos de fruição quanto a pouca atenção que essa produção dedicava à nova paisagem urbana e seus novos atores.

Para Mário Pedrosa, os momentos de desenvolvimento de nosso modernismo teriam sido três: a Semana de Arte Moderna, a Revolução de 30 (fase "intermediária") e a Época das Bienais. Em minha opinião, e na medida dos objetivos deste trabalho, a opção por essa divisão seria adequada o suficiente, embora se deva advertir que o acento recairá sobre os dois últimos momentos. Não se deve deixar de lado, contudo, o lastro histórico que o primeiro proporcionou em função dos desdobramentos que darão sequência – e ao

mesmo tempo contorno – ao fenômeno das primeiras exposições de arte virgem no Rio de Janeiro, quando no final da década de 1940 Nise da Silveira toma as rédeas da STOR.

O momento logo após a Primeira Guerra constituiu um período cujas tendências formaram os pilares da renovação poética, ainda que se tenham conservado certos elementos de um "espiritualismo lírico". Mas foi justamente com a Semana de 22 que surgiu, no país, um catalisador para as novas disposições. Ainda que desprovido de um programa de arte sistemático, e tampouco acima "de divergências entre tendências e em tom de blague" (Candido, 2000: 108), os primeiros artistas foram capazes de romper radicalmente com o idealismo simbolista e com o naturalismo convencional vigentes. Dois acontecimentos anteciparam a realização da Semana, como se sabe: a mostra com trabalhos de Anita Malfatti em dezembro de 1917, exposição que gerou a famosíssima discussão com Monteiro Lobato, precipitando no país um dos primeiros debates críticos acerca da arte moderna[1] – as censuras de Lobato, já famoso à época, acabariam influenciando a pintora –, e a descoberta das esculturas de Victor Brecheret, já em 1920 (Bardi & Niemeyer, 1982).[2]

Nos anos 1920, a dialética entre localismo e cosmopolitismo viria a ganhar um novo impulso, ainda que a ideia de ruptura que a permeava fosse menos radical e mais próxima de um movimento de retomada, como, por exemplo, no caso do emprego da pesquisa lírica – vista agora não mais sob o aspecto de um idealismo exotérico, mas como um "apelo às camadas profundas do inconsciente coletivo e pessoal" (Zílio, 1982: 110). A procura pela afirmação de uma produção artística nacional foi o seu grande mote, muito motivado pela construção de um "novo" homem brasileiro.

Ora, enquanto a mestiçagem servia para confirmar nossa ambiguidade diante do legado europeu, as possíveis deficiências poéticas que nos eram atribuídas foram, a partir de então, reinterpretadas pelos artistas com um valor de 'superioridade'. O que antes havia de 'marginal' – o primitivismo, a herança indígena e africana, algo que se expressava com maior evidência na necessidade de afirmação quase obsessiva das belezas da terra – passou a

---

[1] Boa parte dos intelectuais que participaram da Semana ocupava cargos importantes na redação de jornais da época, o que colaborou largamente para a sua divulgação.

[2] Dissonantes e contemporâneos daqueles foram sobretudo Goeldi, Ismael Nery (mais "surrealista") e o Cícero Dias das "flutuações interiores", conforme declara Belluzzo (1990: 21).

ser legitimamente incorporado para a 'afirmação' dessa arte. Mas isso em um primeiro momento, sobretudo com Tarsila e Anita; adiante, porém, considera Ana Maria Belluzzo (1990: 19), "as diferenças culturais internas tornam-se visíveis e se oferecem como materialidade linguística para a elaboração artística", de modo que a cultura erudita começou a manipular o popular, de maneira bastante paradoxal, aproximando assim "o urbano e o rural, o caipira e o operário" do jeito que bem entendia. Voltaremos a isso.

Por certo, junto com a experiência da guerra surgiu uma transformação global nos âmbitos social e econômico, mudança que, evidentemente, não deixaria de se refletir no Brasil: nosso processo de modernização crescente é filho de um primeiro grande surto industrial, que estabeleceu novas diretrizes de conduta interna nos diversos setores da sociedade, com o nascimento de uma classe operária influenciada pela Revolução Soviética de 1917, o grande processo imigratório, a própria Semana de Arte Moderna de 22, o estouro da Revolução de 30, e assim por diante. No processo histórico de dependência, tanto no plano artístico como no produtivo, o Brasil passava de importador de manufaturados a importador de técnicas de produção (Belluzzo, 1990).

Para Ferreira Gullar (1969: 27), em relação a essa formação cultural brasileira que ganha impulso nesse contexto, sabe-se que

> O modernismo é, portanto, muito mais fruto dessa transformação material da sociedade do que consequência da evolução cultural autônoma. A rejeição, que manifesta, do passado cultural – especialmente do passado recente – é reflexo dessa mudança qualitativa na infraestrutura social.

Em termos de produção artística, o modernismo brasileiro teria sido algo mais próximo da instituição de um marco zero, uma "negação de tudo que se fez antes, um começar de novo, mas em um nível de amadurecimento jamais alcançado antes". Grande parte das ideias vinha da Europa, mas o "começar de novo" foi também o sentido básico dos movimentos europeus. "Não há fórmulas para adotar" (Gullar, 1969: 26); na América Latina, a visão dos desdobramentos pela via das vanguardas históricas inaugurava uma nova etapa de consciência, agora isenta da análise demeritória segundo a qual o caminho assumido pelos artistas latino-americanos teria se desviado mais para o lado do figurativismo, que só foi abandonado em definitivo na década de 1950. O grande alcance plástico e a cada vez maior pesquisa

do caráter formal da obra são aspectos que passaram a marcar a consistência do processo formativo da cultura: na literatura, por exemplo, isso se constata com as expressões regionalista, sertanista ou indianista. Havia nisso tudo o estabelecimento de uma realidade social concreta e a compreensão de que o pensamento artístico se tornaria, mais dia menos dia, mais objetivo, intenso e audacioso: a arte brasileira começava a olhar para si mesma, até chegar ao nó dos concretismos posteriores, quando a produção artística começou a se discutir de maneira interna e cada vez mais dialética. Daí a influência que o cosmopolitismo da Europa vanguardista exerceria por aqui.

Mas ao regressar de seu exílio em 1945, Mário Pedrosa percebeu que a incorporação total dos fundamentos de uma cultura moderna, aquilo que equipararia o Brasil aos centros consagrados de produção intelectual, só se daria concretamente com uma 'guinada da abstração': no avesso do que a própria "tradição moderna brasileira" desejava – a construção de uma imagem local por meio da figuração –, Pedrosa propunha uma adesão dos artistas ao projeto mais "cosmopolita" da arte abstrata, cujo predomínio de produção atingiria, no pós-guerra, ares de tendência dominante. É sabido o quanto Pedrosa tivera, nesse contexto, uma participação decisiva.

Autonomia da arte na discussão sobre a rixa do realismo *versus* abstracionismo; elaboração de um projeto construtivo de arte no Brasil; síntese total entre esfera artística e sociedade: eis as diretrizes a que ele visava. Defendendo "a junção entre o imaginário e o plástico, entre a forma e a subjetividade" (Arantes, 2004: 21), Pedrosa procurava superar os antagonismos entre objetividade e subjetividade, forma e conteúdo, consciência e mundo. De maneira que, para ele, a arte abstrata deveria ser entendida no bojo dessa sociedade como um horizonte de emancipação, um protagonista (ainda que às avessas) no processo da modernização, uma vez que denunciava o sentido regressivo do progresso, como que o recusando. Dito de outra maneira, a internacionalização da arte brasileira seria mais uma consequência da situação concreta e da formação cultural do país – como pensa, na esteira de Pedrosa, Ferreira Gullar –, pois não decorria "da vontade de ninguém nem da adoção, por parte daqueles artistas, de formas 'vanguardistas' internacionais impostas" (Gullar, 1985: 69). Otília Arantes (2001: 46) acrescenta, nesse sentido, que

> a pintura abstrata vinha inaugurar um novo ciclo de atualização, a que nos condenava nossa sina de país periférico. Na metrópole, o olho contemporâneo,

> acomodado à abstração, num certo sentido era muito mais fiel ao princípio da *mimesis* do que um naturalismo de fachada, meramente retórico, de sorte que o abstracionismo, longe de ser uma arte alienada, era uma verdadeira e rigorosa poética da alienação contemporânea; e, do lado de cá, nós éramos parte do problema.

A luta pela arte abstrata viria mesmo a estimular, nele, a defesa da universalidade da arte brasileira a ser afirmada cada vez mais, "desprovincianizando" e ao mesmo tempo balizando uma ruptura com a ordem internacional: "o certo é que Mário Pedrosa considerava a abstração tão bem ajustada às exigências nacionais quanto o foram, no passado, o primeiro modernismo...", conclui Otilia Arantes (2004: 60, 68). Com efeito, Pedrosa nunca abriu mão da militância política nem do que compreendia como 'autonomia' da arte, ainda que essa ideia tenha sofrido modificações ao longo de seu percurso crítico. Ele não só tinha recursos para compreender a experiência do vanguardismo europeu como também acreditava que arte e revolução deveriam andar ombro a ombro. Para ele, uma abertura total só poderia ser conquistada nas possibilidades – encontradas nas brechas do capitalismo – do que viria a consagrar como o "exercício experimental da liberdade".

Para um grande número de modernistas de tradição como Pedrosa, "não se ignora o papel que a *arte primitiva*, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academicismo" (Candido, 2000: 111, grifos meus), algo como o que se estimulava, não por acaso, na Tarsila nacionalista, ou no momento em que daríamos de cara com o *tupi or not tupi* da literatura "etnográfica" antropofagista. Nas palavras de Antonio Candido (2000: 111-112),

> O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda como o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro.

Como na literatura o processo parece ter acontecido de modo talvez menos conflituoso – e nem mesmo nesse caso é possível estabelecer uma

uniformidade, haja vista a disputa Anta *versus* Antropofagia –, nos meios plásticos o entendimento mais particular dessa tensão parece mais fortemente identificável. A pesquisa de Candido pode ser confrontada com estudos mais contemporâneos: Carlos Zílio (1983), baseando suas investigações no campo das artes visuais, por exemplo, contraria a tese da aceitação do popular e pitoresco e a opõe à 'plástica' modernista. Segundo este último, o que ligaria mais intimamente Estado, artistas e burguesia seria justamente o elemento comum de desconhecimento das manifestações populares, sejam indígenas ou negras. A relação de exterioridade entre os elementos não culturalmente aceitos e aqueles modernistas da primeira geração não passaria de uma noção incompreendida pela "rigidez estilística" da parte dos criadores, dada uma relação de alteridade não levada a termo.

Como sugere Fabris (2010: 9), pensar a modernidade no Brasil é uma tarefa bastante complexa justamente porque

> boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora, sem contestá-las ou questionando-as muito timidamente.

Assim, toda essa cena teria figurado mais como uma espécie de retórica narcisista, cunhada pelas elites nacionais motivadas pela edificação de uma imagem "de afirmação apriorística de uma determinada concepção de cultura brasileira" (Zílio, 1982: 20). E isso não só no estilo, mas também no campo do projeto: o afã de constituição de uma identidade nacional, empreitada pelo modernismo heroico, retomaria, com efeito, um aspecto retrógrado do formalismo narrativo, já bem antes debatido na França, por exemplo.

Outras interpretações, como a de Sergio Miceli, destacam o ímpeto comercial que movia esse retrocesso, condicionadas muitas das obras pelo "gosto do freguês", estando muito longe daquilo que os grandes inovadores esperavam para depois da radicalização cubista. Os primeiros modernistas não deixaram de lado a consciência mercantil que fazia parte do intrincado jogo de favores disposto pelos colecionadores, regionais ou estrangeiros, todos com um paladar mais conservador e "inclinados à aquisição e fruição de telas ajustadas aos valores de uma poética figurativa com laivos de modernidade pictórica" (Miceli, 2003: 14).

Fica claro, então, que o paradigma de vanguarda, para o caso brasileiro, se depara com bastantes complicações. Miceli (2003: 25) atesta ainda que "não foi com as chamadas vanguardas históricas – aquelas que já haviam produzido um 'Quadrado preto sobre o fundo branco' ou que descobriram os *ready-made* – que nossos artistas se identificaram", mas, em grau oposto. O moderno na pintura brasileira fora, com efeito, partidário do "Retorno à Ordem", movimento conservador "pelo qual passa a arte francesa a partir de 1915 e que se acentua no correr da década seguinte".

Um teórico como Peter Bürger (1987) chamou de neovanguardistas os movimentos derradeiros daquele surto europeu de até 1930, por considerar que com eles teria definitivamente morrido a noção de vanguarda, destacando a irrealização de sua vontade: a de se negar em intenção genuína e de fazer a "restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra" – em outras palavras, 'institucionalizar' a vanguarda como arte –, pouco mais que sanar a urgência de se continuar a tradição impingida pelo "grande vanguardismo", já obra do passado. Ainda assim, não se deixa de lado que o desejo do novo sempre esteve na pauta das discussões, mesmo que visasse à construção sólida e inadiável de uma identidade nacional, fazendo retornar, assim, códigos visuais "condenáveis".

Pelo sim e pelo não, seria esse o espírito moderno da primeira geração. Descobrindo em si o exótico, mais especialmente na esteira dos 'ismos' marcadamente nacionais, e assimilando elementos das vanguardas históricas, tais como o cubismo de Léger, o expressionismo alemão ou o futurismo italiano, Tarsila, Anita, Guignard e Goeldi se destacaram como as figuras "mais comprometidas com a ruptura que a modernidade produziu no pensamento visual". Adiante, com o movimento antropofágico, encontraríamos mais sintetizadas as relações colônia-colonizador, já que "a positividade do modelo formal europeu e do projeto de elaboração de uma arte brasileira", seguindo o raciocínio de Zílio, "forma quadro propício à crença na elaboração de um mecanismo teórico capaz de solucionar esta tensão, através de uma síntese confortável" (1992: 121).

Considerando um horizonte mais amplo, Ana Maria Belluzzo (1990: 16) dirá que, "exercitadas em possibilidades abertas pelas vanguardas europeias", as vanguardas latino-americanas reuniram em torno de si "aspirações ditas românticas e novos processos de atualização de linguagem". Os modernistas sequer teriam tido, à época, capacidade de compreender a fundo o sentido dos movimentos europeus mais radicais; tanto "a negatividade introduzida

pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo na crítica ao sistema de arte como as possibilidades abertas pela arte construtiva ao introduzir um código icônico abstrato serão estranhas ao universo estético do Modernismo brasileiro" (Zílio, 1983: 20).

Nessa mesma linha de reflexão surgiram ainda outros olhares, como propõe Annateresa Fabris. Primeiro: haveria, naquele modernismo heroico, um olhar mais retrospectivo, "temeroso de qualquer mudança no *status quo* cultural que pudesse significar uma alteração da estrutura sociopolítica vigente". Segundo: por outro lado, entretanto, haveria também uma perspectiva concomitantemente prospectiva 'e' retrospectiva, "que olha para um espaço novo e se sente observado por ele, que deseja que cultura e política se imbriquem por ter descoberto que o 'interior' e o 'exterior' da arte devem estar em correspondência para que as transformações sejam possíveis" (Fabris, 1994: 24), uma travessia em meio ao fogo cruzado da "estética do alheio" e da "intimação local", como propõe, de outro modo, Sergio Miceli (2003).

Nessa relação entre poder e políticas culturais, apesar da inegável função contestadora do primeiro modernismo, o antagonismo ideológico teria exercido um papel bem menos opositor que 'revelador'; mesmo a Semana, afora o escarcéu, havia na verdade liberado os motivos que deram continuidade aos usos e costumes do mercado paulista de arte. Trocando em miúdos: o modernismo, se por um partido tratou da volição interna de "superar o parnasianismo em literatura e o academicismo vigente nas artes visuais, em agredir enfim o gosto estabelecido das classes ricas de São Paulo, e, por que não, do país" (Durand, 1989: 78-79) – e embora tenha sido organizado 'justamente' por pessoas da alta sociedade –, por outro esteve muito íntimo de ávidos e privilegiados consumidores cujo prestígio bancário permitia apreciar aquela novidade estrangeira, minuciosamente adequada ao contato local.

Afinal, qual o sentido destas considerações? O de mostrar que, de qualquer modo, a arte primitiva entrou aqui como uma influência que atravessou os diferentes tempos de nosso modernismo, isto é, um intervalo que vai da Semana de Arte Moderna até as vanguardas concretistas. Em hipótese, é isso que teria contextualizado o interesse posterior dos artistas concretistas pela arte de pacientes psiquiátricos, por estar incluída no grande rol do primitivismo em arte moderna. Assim, essa abertura permitiu, a meu ver, toda uma expectativa em torno da arte virgem, consequência indireta da *démarche* cultivada desde os anos 1920 e sobre a qual Pedrosa tinha muito a dizer. Por exemplo: no Brasil, historicamente, "vanguarda sempre foi sinô-

nimo de experimentação estética, destinada a ofuscar os passadistas e a emparelhar o país com o que ia pelo mundo", analisa Otília Arantes; e "no melhor dos casos", acrescenta, "a sua estilização primitivista consagrava plasticamente a cor local". Foi desse modo que

> Mário Pedrosa tomou-a em sua acepção original e radical de extravasamento estético-social, isto é, descompartimentação e polêmica com o caráter meramente afirmativo da arte: ao mesmo tempo em que a apanhava em sua intenção antitética, propriamente antiburguesa, sua crítica sempre esteve imantada pelo momento utópico em que o mundo vivido e forma artística passariam um no outro. (Arantes, 2004: 22)

Como recomenda João Frayze-Pereira, é preciso ter em mente que o início do século XX viu nascer um grande interesse por obras de arte que provinham de asilos e instituições psiquiátricas. No cenário internacional, por exemplo, Max Ernst e Paul Klee chegaram, ali pela década de 1920, a "manifestar sua fascinação diante da estranheza e da espontaneidade dessas criações que eles próprios procuravam atingir, muitas vezes, por meios artificiais" (Frayze-Pereira, 1995: 38). Entre outros fatores, foi também por meio dessa 'abertura' da expressividade que os artistas europeus de vanguarda conseguiram ampliar seu horizonte de criação e, por conseguinte, arregimentar uma transformação sem igual no circuito de arte de seu tempo.

Chegamos à década de 1930, com a derrocada das até então absolutas oligarquias rurais e, com os resquícios da crise de 1929, Getúlio Vargas toma o poder. No âmbito político, da década de 20 à de 30, grandes acontecimentos "sacudiram o Brasil de Sul a Norte; e São Paulo se tornou o ponto nevrálgico da revolução, embora o poder central continuasse no Rio, as forças sublevadas viessem do Rio Grande do Sul, com os provisórios, de Minas e do Nordeste" (Pedrosa, 1981: 275). No domínio artístico, mesmo em meio ao fechamento político, houve grande "afirmação de novas dimensões culturais", consequência direta de um "novo" modernismo pós-Semana. Para isso contribuiu a preocupação de certos órgãos públicos, "receptivos à problemática contemporânea" (Zanini, 1983: 568), como no caso da criação do Ministério da Educação e Saúde. Incitado pela mentalidade antiaristocrática de então, um conjunto de motivações trouxe finalmente o modernismo, antes concentrado na capital paulista, ao Rio de Janeiro. As antigas polêmicas acerca dos valores tradicionais estimularam o surgimento de uma arte de ação militante e cada vez mais politizada, tentando

reaproximar arte e sociedade: sua maior limitação, contudo, é que no momento a crítica social chegaria mesmo a ocupar o lugar da crítica artística das obras do decênio.

Ana Maria Belluzzo acrescenta que hoje é possível reconhecer que

> vencida a fase inicial do movimento renovador (...) as linhas gerais da produção dos anos 20 e 30 são dadas pela busca preponderante da *expressão* e pela *libertação*, tomada no sentido surrealista, entre as práticas em uso pelo grupo modernista. Como não reconhecer a busca romântica da expressão de si, em tensão entre sua possibilidade individualista e sua versão social? Entre dimensão psicológica individual e o imaginário coletivo, intersubjetivo, mágico ou fantástico? E mesmo na tônica da crítica comprometida com as vanguardas? (Belluzzo, 1990: 21, grifos meus)

Ao contrário do que a Semana de Arte Moderna pretendera pôr em dia pela via do *épater le burgeois*, a segunda fase do modernismo brasileiro ganhou outra conotação, dessa vez sob a ideologia do "social-coletivo" e, segundo o compreende Pedrosa, tendo no papel de protagonista a figura do arquiteto: em 1937 Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado, Afonso Reidy, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos executaram o projeto concebido por Le Corbusier para o prédio do Ministério da Educação e Saúde. Desse modo, foram os jovens arquitetos do Rio e São Paulo que tiveram a responsabilidade de trazer à tona uma renovação, por meio do integracionismo em arquitetura (Pedrosa, 1981: 272).

Com o grande interesse pelas questões da coletividade, afloraram esforços de compreensão histórica e sociológica, despontando o gênero ensaístico no horizonte da produção crítica: para Alfredo Bosi, por exemplo, essa segunda geração foi a que nesse sentido produziu o maior salto qualitativo, visto a olhos nus com o amadurecimento da produção literária. Observamos aqui uma estimável capacidade associativa do modernismo, e seu alargamento foi maior do que em qualquer outra época. Isso se explica, em parte, pelo fato de que o "ambiente de alta tensão social e de crise institucional não permitia mais as explosões puramente estéticas ou culturais da Semana" (Pedrosa, 1981: 272). As décadas de 30 e 40 vieram ensinar a esses intelectuais que

> O (...) [o] tenentismo liberal [e a] a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas

patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a 'aristocracia' do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 1929, iria conviver muito bem com a nova burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. (Bosi, 1980: 430)

Nesse momento, a inspiração veio sobretudo do 'popular' e do local, e assim os artistas se empenharam na discussão acerca dos aspectos mais característicos do país; na ficção, bastante marcada pela intensidade dos personagens, vigorava a ideia de um dinamismo que fornece instrumento privilegiado à pesquisa. Surgiram obras excepcionais, como as de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, algo que ocorreu também no terreno do ensaio, com o pensamento de Sérgio Buarque, Gilberto Freyre e Caio Prado Junior. No cenário das artes visuais, Durand (1989: 89) identifica dois componentes essenciais do momento: o surgimento de novos grupos, com novos interesses em relação às obras de arte – o "começo do comércio de antiguidades, a presença de *marchand* estrangeiro, a expansão dos jornais e o surgimento do noticiarista de arte" –, e uma mudança geral nos esquemas de percepção artística que "estruturam o gosto em matéria de artes plásticas": campanhas de defesa do patrimônio histórico e artístico, o interesse pelo folclore nacional, o estímulo pelo ensino de 'arte nas escolas' etc.

Assim, vemos que as tensões da Europa repercutiram ponderavelmente aqui. Não mais como transposição, mas como manifestação de uma solidariedade cultural intensificada depois da Primeira Guerra Mundial e do nosso progresso econômico. Direita e esquerda política refletindo na literatura; populismo literário e problemas psicológicos; socialismo e neotomismo; surrealismo e neorrealismo; laicismo e arregimentação católica; libertação dos costumes, formação da opinião política; eis alguns traços marcados e frequentemente contraditórios do decênio de 30, assinalando quer a projeção estética e ideológica do Modernismo, quer a reação do espiritualismo literário e ideológico. (Candido, 2000: 115)[3]

---

[3] Para Antonio Candido (2000: 119), esse gênero de escrita "constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento" e funciona "como elemento de ligação entre a pesquisa puramente científica e a criação literária, dando, graças ao seu caráter sincrético, uma certa unidade ao panorama da nossa cultura".

Ora despontando este ou aquele em determinada situação histórica – dividindo-se os anos 1920 e 1930 em dois momentos distintos –, ora convergindo simultaneamente –, os novos meios de composição moderna não se furtaram à denúncia das hegemonias políticas (de origem rural, oligárquica), recalcadoras da modernização. Para Lafetá (2000), uma vez que o projeto estético modernista havia ficado em evidência na década de 20, haja vista toda a preocupação de renovação estilística literária, coube ao projeto ideológico manifestar-se mais claramente no decênio seguinte, por conta de uma politização mais acentuada das artes. A ruptura acirrada com a classe burguesa dos anos 1930 seria fruto de nossa maior consciência de subdesenvolvimento.

Pode-se dizer que o modernismo está para a sociedade industrial – tanto na temática quanto nos procedimentos – como os renascentistas estiveram para a sociedade florentina do século XV. Lafetá (2000) considera, contudo, que o movimento brasileiro criou ligações ainda menos afastadas não da burguesia ascendente, mas da grande burguesia rural cafeeira, cujo investimento financeiro havia exercido papel fundamental na divulgação e no estímulo às novas tendências artísticas do modernismo heroico, libertando os artistas do par econômico produção-distribuição.

Porém, essa aparente contradição pode se desfazer quando atentamos para o predomínio das relações de produção àquela altura consagradamente capitalistas no país, e em especial se as observarmos no interior da divisão de classes: boa parte da ascendente burguesia industrial se originou de sua porção rural, "bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização". "Educada na Europa" – esse dado é crucial para compreendermos a efusão de novas ideias –, "culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos sentidos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como, na verdade, necessitava dela" (Lafetá, 2000: 23). Entretanto, em convívio com essa crescente complexificação da vida urbana, destacou-se a resistência de alguns setores, na figura das mesmas oligarquias rurais, com sua política protecionista para o café e sob aplausos governamentais, criando assim atritos com a burguesia industrial: no plano poético, constata-se que o naturalismo e o simbolismo do século anterior deixaram marcas visíveis, como era de se esperar em um cenário tão conservador.

De maneira oportuna, não apenas o setor empresarial produtivo participou do financiamento desse processo de renovação. É indiscutível o quanto o

aparato de Estado também contribuiu: a seu cargo, fica o pagamento das contas destinadas à encomenda da arte prometida ao patrimônio popular – amparando-se em uma noção de progresso bastante positivista –, como se nota no repertório de pinturas concebido por Portinari encontrado em vários dos estabelecimentos públicos brasileiros. Em meio a esses estímulos burguês e estatal, "não será o mercado que irá atuar como uma instância reguladora da produção de arte", salienta Carlos Zílio. Em outras palavras, "este mecanismo", o do financiamento das "novas" experimentações modernas, "será exercido através dos vínculos diretos entre intelectuais, Estado e burguesia" (Zílio, 1983: 19).

A partir de um sem-número de dissidências ocorridas no seio da classe artística, vemos surgir o primeiro ciclo das agremiações, de modo abertamente diferente do caso do modernismo da Semana. Agremiações foram criadas a rodo, umas até mesmo vindo substituir as outras, incentivadas em geral por "grupos de pintores de extração popular", jornalistas, escritores e artistas de condição burguesa (Durand, 1989: 101). No Rio de Janeiro, formou-se o Núcleo Bernardelli, ou Movimento Livre de Artes Plásticas, com princípios plásticos bastante contidos e centrados no fundo social das imagens. O grupo incluía artistas como Pancetti, Milton da Costa e, mais destacadamente aqui, Quirino Campofiorito.

Na situação paulista, de caráter mais protecionista, surgiram no início dos anos 1930 a Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM) e o Clube de Arte Moderna (CAM). A SPAM foi logo desfeita por cisões internas e pela força integralista, devido ao exercício de discriminação racial que vingava dentro do meio artístico, o que levou a agremiação a uma situação insustentável, chegando à sua própria extinção, como lembra Walter Zanini; teria morrido à míngua no meio das brigas internas entre grã-finos que eram mais "uma cortina de fumaça para um pugilato insanável entre gentios e judeus, entre segmentos da elite paulistana de velha cepa e os círculos cultivados da nata emergente de novos-ricos forasteiros" (Miceli, 2003: 191), nada além de uma dramatização sintomática da luta entre o mecenato perrepista e os imigrantes emergentes que tinham nada em comum em termos de apreciação estética. A SPAM era como uma herdeira de sangue do modernismo revolucionário, reunindo vários de seus antigos artistas e cultivando dentro de suas paredes certos "hábitos locais de fazer a alta classe patrocinar a arte" (Miceli, 2003: 192). Foi ela, porém, a responsável pela *I Exposição de Arte Moderna*, realizada em 1933.

Coube ao Clube rivalizar com a SPAM de bate-pronto, acusando-a de elitismo. Foi assim que Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Caio Prado Junior e Mário Pedrosa organizaram alguns eventos diferentes do ordinário, como no caso das mostras de arte produzida por pacientes psiquiátricos (entre os quais os artistas de Engenho de Dentro, como veremos mais detidamente a seguir, além da exposição sobre a obra de Kaëthe Kollwitz) e que se revelaria tão influente na reflexão estética de Mário Pedrosa. Flávio de Carvalho também organizou, em 1933, uma mostra com desenhos de crianças e de loucos que "não só questiona o academismo da Escola Nacional de Belas Artes" (Frayze-Pereira, 1995: 38) como também se revolta diante do gosto medíocre das classes médias, mostrando-lhes que o que há de mais anormal no homem manifesta-se logo ali, inseparavelmente.

Os Salões de Maio (que duraram até aproximadamente 1939) constituem, junto com a Família Artística Paulista (de 1937) e o Grupo Santa Helena (1935-1940), outro foco de produção e discussão sobre as artes no país. Os Salões tentaram unir arte nacional e internacional, destacando, a exemplo da sua terceira edição, o abstracionismo de Calder, a obra de Ben Nicholson (que esteve no Salão de 1938), Magnelli e Joseph Albers. Segundo Zanini (1983: 584), o salão "soube impor-se pela consciência da necessidade de intercâmbio com as novas correntes internacionais da arte, entretanto, pouco suscetíveis de serem assimiladas e diante das quais parte importante da crítica demonstrava-se despreparada".

O Grupo Santa Helena, incluído posteriormente na Família Artística Paulista, era composto em sua maioria por imigrantes ou descendentes, como Francisco Rebolo, Alfredo Volpi e Mário Zanini. Remanescentes de uma existência comunitária advinda de sua origem proletária, em grande parte autodidatas ou tendo estudado no Liceu de Artes e Ofícios, muitos foram antes ilustradores, pintores de parede, gráficos, cartazistas, trabalhadores que dependiam de ocupações extra-artísticas para sobreviver. O modernismo tímido desse grupo se encontra na clara influência impressionista, talvez devido ao receio diante das experiências internacionais de uma Tarsila e de um Segall: como considera Durand, restou a Rebolo ou Zanini fazerem uma arte que se autorizava recuar de maneira precavida ao "feitio acadêmico". Ainda assim, concorrera ali a presença de artistas com experiência europeia, como no caso de Ernesto de Fiori, Arpad Szenes e Emeric Marcier, os quais contribuíam para o discernimento mínimo dos "múltiplos meandros das vanguardas que se sucederam na Europa a partir do impressionismo",

delatando a carência nacional de alicerces técnicos e culturais para sua formação (Durand, 1989: 101-102). Desse modo, a contribuição da Família não se deu pela via da renovação, mas pelo estimado esforço que visava a 'essencializar' as modalidades expressivas da linguagem pictórica.

Em torno dessas agremiações que, não obstante o entusiasmo com que foram criadas, minguaram muito rapidamente, surgia uma primeira atividade 'profissional' de crítica de arte, configurando-se com base no autodidatismo de seus participantes, tais como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Antonio Bento, Luis Martins, Rubem Navarra, Lourival Gomes Machado e Mário Pedrosa, bastante entusiasmados pela possibilidade de exercer uma crítica de imprensa em um momento de escassez de escritores. Filho de um senhor de engenho pernambucano que chegou a ser senador, Pedrosa nasceu em 1900, estudou em algumas escolas na Suíça e na "melhor faculdade de direito do Rio de Janeiro". Foi um dos fundadores, em 1928, do que Daniel Pécaut chamou de "dissidência trotskista no Brasil" (1989: 72). Vê-se imediatamente que seu engajamento político é anterior às reflexões estéticas, e que delas só passou a se ocupar total e definitivamente nos anos 1940. Outra particularidade a ser mencionada: sua atuação se deu, na maior parte das vezes, em diários, como o *Correio da Manhã*, a *Tribuna da Imprensa* e mais tarde até *O Estado de S. Paulo*.

Com a passagem para a fermentada onda dos museus – terceiro momento do modernismo brasileiro –, surgiu uma nova problemática de composição, que se deslocou dos elementos locais para se concentrar na ideia de 'expressão interior': uma "preocupação mais exigente com a forma ou esforço antissectário do conteúdo", como salienta Antonio Candido (2000: 116). A década de 1940 foi marcada pela separação radical entre preocupação estética e atitude político-social, tão influente no decênio anterior.

A poesia reinava como produção artística frutífera: Manuel Bandeira, Henriqueta Lisboa, Murilo Mendes e Vinicius de Morais, Carlos Drummond, João Cabral de Melo Neto etc. Os escritores com posicionamento político declarado, por sua vez, foram caindo progressivamente no sectarismo, de tal maneira que a década de 30 aparecerá para os personagens seguintes como um sopro de equilíbrio que nunca mais será atingido. "Em todo o caso, os decênios de 20 e 30 ficarão em nossa história intelectual como de harmoniosa convivência e troca de serviços entre literatura e estudos sociais". Trata-se de um movimento cultural entreguerras

que colaborou na distinção entre as esferas de produção intelectual, por um prisma, e, por outro, na "criação de novos recursos expressivos e interpretativos" (Candido, 2000: 123).

O período que segue a Segunda Grande Guerra será marcado pelo ímpeto renovado de desenvolvimento industrial, e tanto nas artes plásticas quanto na literatura se desenvolveu uma rejeição à arte de temática exclusivamente nacional, cuja reação é um efeito de internacionalização que vai ganhando mais e mais adeptos com a intensificação das pesquisas formais. Nesse momento irrompeu, de baixo para cima e de dentro para fora, uma conscientização mais nítida de questões sociais, de problemas decorrentes do crescimento progressivo da indústria e do consequente aumento da população urbana.

É conhecida a pouca intimidade das gerações anteriores com as poéticas abstratas; contudo, veremos como a influência do construtivismo russo e do neoplasticismo de depois da Primeira Guerra se fizeram notar largamente na poética do concretismo e do neoconcretismo brasileiros. Aqui, Mário Pedrosa se destacou como uma espécie de arauto das vanguardas, como ele me costumava se intitular. A pintura e a escultura concretas tiveram seu duplo na poesia dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, que ao criar a revista *Noigandres* acreditavam, com Mallarmé à frente, que *"un coup de dés jamais n'abolira le hasard"*, um tipo de formalismo que marcaria profundamente as gerações pós-1945. Antecipados no plano do desenvolvimento tecnológico, os artistas desenvolveram uma tônica "industrial" que se tornou evidente nas experimentações de cor, linha e objeto, nas operações de formas seriadas e nos planos de realização de projetos. Em particular, as vanguardas concretas almejaram atrelar-se ao movimento de arte internacional de maneira mais ampliada, no sentido de que somente uma ideia de vanguarda internacional poderia libertar das divisões dos 'ismos' históricos.

Em meio aos debates sobre a arte moderna surgiu, naquele momento, uma acalorada discussão, conhecida nos países desenvolvidos desde 1920, especialmente por meio das experiências de Kandinsky na Europa, sobre a dicotomia entre arte figurativa e abstrata. Como é sabido, no cenário internacional houve um forte impulso da temática informal com o fim da guerra – o surgimento da *action painting* nos EUA, as inovações de Dubuffet com a arte bruta e de Fautrier com as "figurações revolucionárias", a pesquisa dos

valores irracionais em Bacon – que foi concomitante ao fim da ditadura Vargas. "Os ganhos da abstração, aqui como em outras nações, eram consequência inevitável da reativação dos contatos internacionais" (Zanini, 1983: 642).

Em 1945 foi inaugurada a primeira galeria de arte moderna no Rio de Janeiro, a Askanazy, e no ano seguinte, em São Paulo, a Domus. No início dos anos 40 Arpad Szenes virá ao Rio de Janeiro; mais tarde, Samson Flexor chegou a São Paulo, no mesmo momento em que Cícero Dias retornava da França. No circuito mundial, 1946 é o ano que marca a inauguração do primeiro salão oficial internacional de arte abstrata, o *Réalités Nouvelles*. Na França, que ainda não se havia acostumado com os movimentos de linha e cor, verificava-se uma participação mais ativa dos novos artistas que aprendiam com o construtivismo russo e com os holandeses do *De Stijl*, uma experiência que influenciaria, após o término da Segunda Guerra, no surgimento da corrente informalista.

> O segundo surto vanguardista, explorando possibilidades da arte não figurativa, em especial da arte concreta, promove a especialização artística, visando banir definitivamente o resquício literário da obra visual (...) Os meios de produção da obra são assim transformados em seus próprios fins. A linha, a cor pura, o plano e suas articulações chegam ao Brasil como heranças do estilo de Mondrian (...) Definem novos partidos com respeito aos novos materiais industriais e novas técnicas de produção. A versão dos artistas concretistas de São Paulo e Rio de Janeiro mantém ainda afinidades com o projeto social da Bauhaus. Os artistas afastam-se da superestrutura ideológica para situar-se na infraestrutura produtiva, usando um jargão da época. (Belluzzo, 1990: 27)

O que foi dito até aqui serve para marcar que é justo nesse momento que no Brasil encontraremos uma grande força de vontade para o reconhecimento das obras produzidas por crianças, povos primitivos e 'doentes mentais', paralelo aliás encorajado desde o século XIX. Algumas exposições foram realizadas, a cargo de Osório César, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte (popularmente conhecido como Clubinho), surgido em 1945.

Pensemos nas características da situação paulista em relação à "arte de loucos". Desde a fundação da Seção de Pintura por Mário Yahn em 1949 até 1957, quando Osório César assumiu a direção da Instituição de Assistência Social ao Psicopata e, consequentemente, a Escola Livre de Artes Plásticas,

nove exposições de seus internados haviam sido realizadas: no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), na Galeria Prestes Maia, na Faculdade de Direito, no Clube dos Artistas e Amantes da Arte, e espalhadas por outras cidades como Ribeirão Preto, Santos, Jundiaí e Sorocaba. Além disso, esses internos participaram da exposição de arte psicopatológica de Paris, em 1950, à qual o próprio Osório, quando exercia também função de crítico de arte, atribuía a maior relevância. Escreveram sobre as exposições da Escola Livre Quirino da Silva (que também comentou, aliás, as exposições dos artistas de Engenho de Dentro), José Geraldo Vieira e Menotti del Picchia. Como Pedrosa, César foi um dos que rejeitaram a categoria arte psicopatológica, chegando a apresentar sua discórdia por circunstância de uma reunião da Sociedade Médico-Psicológica de Paris, ocorrida em novembro de 1952. Durante uma sessão consagrada às recíprocas entre arte e psicopatologia, ele disse:

> pensamos que os psiquiatras, os psicólogos, os críticos de arte, deviam hesitar quando do emprego do vocabulário da denominação humilhante de arte patológica para designar esta expressão artística dos alienados. Ali não há de fato nada de patológico, mas uma expressão do sentimento de um mundo interior diferente do nosso. Isso, da mesma maneira que a arte negra, a arte árabe primitiva e a arte gótica, que são a consequência de culturas diversas e são inteiramente afastadas de nossa cultura artística atual, influenciada ainda pela cultura da Renascença italiana. Tais são os fatores que podemos discernir na arte dos alienados. (César, 1934: 138)

A primeira exposição realizada pela ainda Seção de Pintura teve como sede o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e foi inaugurada em 19 de outubro de 1948, sob os auspícios do Departamento de Cultura da Associação Paulista de Medicina. Nesse ano, meses antes, César escrevia na *Folha da Noite* de 25 de janeiro um artigo sobre a "inspiração artística entre os normais e os alienados". Para ele, a inspiração era originada "das mais profundas camadas do inconsciente" que são construídas na lógica dos sonhos e do pensar subconsciente. Assim, tais imagens – a produção artística dos loucos – deveriam ser estudadas na mesma medida em que o sonho é investigado pela psicanálise, atentando-se principalmente para os elementos simbólicos latentes ou imaginários manifestos. E foi nesse intervalo das décadas de 1940 e 50 que César exerceu com regularidade sua carreira de crítico.

Antes de se envolver com a produção dos doentes, é preciso ter em conta que submetido "a tratamento especializado e a um regime ocupacional, o alienado, como a experiência demonstra, é capaz de realizar nos hospitais um trabalho útil e produtivo" – escreveu César sobre a exposição dos artistas de Engenho de Dentro, por ocasião de mostra organizada no MAM-SP em 1949. Da mesma maneira como um indivíduo normal conseguiria elaborar "variadas expressões artísticas", o insano produz, curiosamente, por sua vez, "estilizadas concepções filosóficas, literárias e plásticas de uma ideação por vezes surpreendente" (César, 12 out. 1949). Segundo o autor, a frequência com que certos doentes se predispõem à expressão se deve basicamente a dois fatores: o primeiro, interno, é configurado pelo afastamento do doente em relação ao mundo exterior; já o segundo, externo, se confere pela falta de atividades manuais oferecidas a ele. Nesse mesmo artigo, Osório propõe outras características marcantes da arte dos alienados: um grande número de obras é dotado de ritmo e estilização; porém, em tais casos, "um será estereotipado e o outro primitivista", respectivamente.

Ora, impregnado pela visada modernista de Tarsila, no sentido da eleição temática, o psiquiatra vê, em quase todas as imagens, rastros do primitivo, à época tão associado à loucura. Aliás, a teoria acerca do primitivismo na arte dos doentes mentais configurou uma de suas principais teses, como se pode ler em *A Expressão Artística dos Alienados*, de 1929. Mas nem por isso foi possível a ele perceber certas nuances quanto ao caráter denunciativo de algumas pinturas. Seguidor de teóricos como Charles Baudouin e trilhando uma leitura que interpretava a fatura da obra sob o espectro da "autoanálise" – isto é, sempre centrada no sujeito, mais que na obra –, na cabeça do Osório médico uma gravura como a encontrada em *Desenhos Simbólicos dos Delirantes Crônicos* não poderia senão passar completamente despercebida quanto ao seu significado simbólico.

Nessa obra, em que se encontra reproduzido um homem cercado de dois sujeitos suficientemente austeros e que podem, sem muita dificuldade, aludir a figuras repressoras que o contêm preso na "máquina com alucinações artificiais", César infere a condição mórbida da doença: delírio de perseguição com alucinação sensorial (10 jun. 1950). O aparelho acústico teria sido construído por algozes ocultos, fazendo com que o artista passe por louco – eis o delírio. Porém, a interpretação sequer leva em conta uma resposta à pergunta a respeito de quem poderia produzir artificialmente,

com efeito, uma alucinação; quem poderiam ser os tais "algozes ocultos", senão... o próprio psiquiatra?

Aproveitando essa exposição do MAM, Menotti del Picchia recorda a importância da espontaneidade na criação artística do alienado, e de quebra lança seus apontamentos sobre o "absurdo de certas pesquisas abstracionistas e de certas cretinices surrealistas", ou seja, daqueles artistas "sãos" que, nem de longe, com seus recalques desnudos em telas de pouco valor, se comparam àqueles que 'sem esforço' conseguiriam "largar sua inspiração sem a rédea da racionalidade", essa "tradição técnica e conceitual que forçadamente lhe tira a marca da autêntica espontaneidade" (Del Picchia, 15 abr. 1954), um tipo de leitura que, cabe agora sublinhar, se revelará constante em relação à arte dos doentes mentais. Assim, o comentário de Picchia se torna bastante oportuno nesse momento: o ingrediente da espontaneidade será o mote quase uníssono em que as interpretações das "imagens do inconsciente" recairão, como veremos logo adiante.

Mais tarde, no ensejo de uma nova mostra, realizada em 1955 e mais uma vez no MAM, César retomou suas considerações anteriores, não raro ampliando-as. Para ele, os esquizofrênicos seriam, entre os doentes mentais, aqueles que manifestam sua capacidade artística com maior facilidade. O psiquiatra dividia – isto por volta de 1950 – a arte dos alienados em quatro grandes grupos: desenhos pueris; geométricos e lineares – algo próximo dos artistas de vanguarda; figuração estereotipada; trabalhos acadêmicos. Segundo o que se lê na reportagem "Atenção! Precisa-se de um forno para os artistas do Juqueri" (21 jan. 1955), que César escreveu para *Última Hora*, as obras possuem três elementos essenciais: o 'simbólico', expresso nas figuras estereotipadas ou fragmentadas em fantasias oníricas – e que se diferenciavam das surrealistas apenas por "falta de técnica, de desenho e de composição"; o 'primitivista' ou ingênuo, de composição equilibrada e cores limpas e bonitas, e por fim o 'abstracionista', com a composição equilibrada, aproximando-se mais das correntes contemporâneas (leia-se modernas). Mas há ainda uma ressalva com respeito a essa arte: ainda que considere a fantasia como ordem compartilhada de criação, tanto para os artistas alienados como para os artistas simplesmente, César (5 set. 1951) declara que "a obra de arte no alienado é sincera e perfeitamente equilibrada *dentro de seu mundo* artístico" (grifos meus).

Ora, não é possível dizer que não seriam gratuitas essas coincidências? A guinada da abstração em nosso país encontrou, bem sabido, sua figura-chave na crítica de um Pedrosa frequentador da arte dos loucos. Adiantando um pouco o assunto, sugiro que as imagens virgens que ele acolheu forneceram matéria formal para uma defesa da abstração em nosso circuito de arte. Buscando incessantemente seu projeto de síntese, Pedrosa apostara em pontos de fuga que encontravam lugar em "utopias negativas", como se dá na obra de Alexander Calder, por exemplo. O 'desvio' se tornaria, então, um espaço de criação absolutamente *sui generis* para ele. "Por onde se vê que Mário Pedrosa encontrou o meio de ajustar o ideal moderno de autonomia da arte – domínio estruturado irredutível – ao utopismo das vanguardas históricas". Assim, a "promessa de emancipação" por uma nova sensibilidade passaria obrigatoriamente pela matriz do primitivo. Com isso, Pedrosa não deixava de acompanhar "uma tendência de época que, na cultura antagônica do modernismo, destacava o seu primitivismo, arcaísmo, regressão etc.". Uma síntese que deveria reconhecer o quanto essas artes desviantes, tais como a arte virgem, residiam no "coração da abstração" (Arantes, 2004: 55).

Em meio a essa confluência histórica entre a produção artística dos loucos e o interesse médico sobre o fenômeno, é preciso admitir que em São Paulo, de maneira geral, a crítica se manteve sempre favorável às exposições e à iniciativa pioneira de Osório César a respeito de assuntos que envolviam esses dois domínios ainda pouco explorados em conjunto. Nesse contexto, não houve um debate propriamente dito sobre a arte dos alienados, como ocorreu nas mostras cariocas; em São Paulo, os críticos comumente incentivavam o caráter terapêutico das oficinas "desinteressadas"... e nada mais. Pairava um espírito comum na imprensa paulista: por exemplo, naquela mesma reportagem de *A Última Hora*, dizia-se que os expositores não "buscam [o] elogio da crítica, nem mesmo compreensão. São, em verdade, artistas 'sui generis'. Não lhes causa preocupação a publicidade, não os seduz a fama, nem os fascina o dinheiro. Anônimos, e mais que isso, inconscientes talvez da própria arte".

Em termos médicos, e na esteira do dr. Franco da Rocha, César considerava que a 'laborterapia' ofereceria o melhor meio para o tratamento da esquizofrenia, especialmente no cuidado dos casos crônicos. Utilizando-se da ocupação física ou intelectual do indivíduo, a laborterapia "traz sempre um certo alívio para os doentes, mesmo àqueles alucinados". O que não impediria as imagens concebidas em seu âmbito de apresentarem "sensibilidade e força

criadora extraordinárias" (César, 24 abr. 1954); por sua origem estritamente inconsciente, facilitada pelo afrouxamento das barreiras racionais, seriam ainda mais puras, ingênuas e intuitivas.

Basta levantar um último elemento para a discussão. Há uma determinada divisão da crítica paulista em relação ao fenômeno, uma confusão comum e a que se assiste inclusive hoje em dia: ou os críticos em geral compreenderam o interesse pelo assunto, realçando até a qualidade de certas obras, como no reconhecimento de um Albino Braz, Aurora Cursino dos Santos e José Theophilo, internos do Hospital de Juqueri, ou eles apenas reproduziam uma opinião tacitamente aceita para se desviar da discussão. Embora conheçamos a importância atribuída ao caráter expressivo das telas do Juqueri, destaca-se que, por outro lado, em vez de se argumentar pelo vértice do interesse estético que impõe um mérito a ser considerado pelo crítico, como, por exemplo, ensaiaram Pedrosa, Antonio Bento ou Lourival Gomes Machado, por algum motivo não aparente os críticos paulistas se subtraíram de refletir sobre... arte.

Ademais, se tais pinturas não encontram lugar no estatuto cultural "superior" reconhecido, elas se tornavam um estigma que alia seu conteúdo à esquizofrenia e, assim, são imediatamente condenadas aos protocolos médicos e à interpretação psicologista *à la* patografia. Fazê-lo é nada mais que antagonizar, de modo irrefletido, objetos plásticos e fenômenos psicológicos que *a priori* não possuem em si nada de contraditório. Em outras palavras, o poder dogmático do diagnóstico contamina o olhar crítico que pode servir de armadilha escondida por detrás da filantropia cultural, sob o rótulo de "arte dos alienados".

Pois bem, é nessa mesma conjuntura, que vai do fim da Segunda Guerra ao fim dos anos 50, que "também começa a difusão, no Brasil, de um ensino artístico fundado na concepção de arte como meio de *libertação emocional*" (Durand, 1989: 113, grifo do original). No bairro do Engenho de Dentro coube a Nise da Silveira dar início às exposições das pinturas de seus pacientes, ao mesmo tempo que um primitivo como José Antonio da Silva, a ser lançado no grande mercado de arte, era descoberto junto com a pintura *naïve* em São José do Rio Preto. A segunda Bienal chegou mesmo a incluir alguns quadros pintados por pacientes de Engenho de Dentro, o que decerto teria entusiasmado as comparações, que pululavam, entre a "arte dos alienados" e a arte moderna.

A modernidade de Nise da Silveira se escreve, sem dúvida, a contrapelo. No contexto em que retorna de seu exílio de oito anos, acusada de conspiradora comunista – assim como aconteceu a Pedrosa –, modernos eram os tratamentos à base do eletrochoque e do coma insulínico, que a apavoraram logo de antemão. Sua postura crítica, ou melhor, autocrítica (pois era psiquiatra) e desse modo "quase vanguardista", se encontra sobretudo na dimensão 'antipsiquiátrica' com a qual ela viria a posicionar no conjunto das cabeças pensantes do país. O conhecimento de Ronald Laing só se daria, com efeito, nos anos 1970, isto é, após o contato com *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, importantíssimo livro que Laing publicara com David Cooper. Sem deixar de mostrar, a torto e a direito, seu descontentamento diante dessas práticas vigentes, Nise se tornaria uma espécie de antipsiquiatra *avant la lettre*. Na contracorrente, ela ofereceu a terapêutica ocupacional como ferramenta de trabalho, criando transformações institucionais que, sobretudo nos anos 1940, chegaram a superar suas intervenções mais propriamente "clínicas". "Evito as palavras esquizofrenia e doença", dizia, já nos anos 1990; "Prefiro *estados do ser*, expressão que se aproxima da insegurança ontológica de Laing" (Silveira, 2009: 136).

Moderna também ao ler Freud e Jung: ela talvez tenha sido uma das primeiras introdutoras do pensamento junguiano no Brasil, assim como também antecipou, ainda que indiretamente, a criação de um sistema alternativo de atendimento à saúde mental, a que hoje chamamos de Caps e Naps (Centros de Atenção Psicossocial e Núcleos de Atenção Psicossocial, respectivamente), que procuram substituir o hospital e diminuir a reincidência dos transtornos mais graves. Jung lhe serviu não apenas como mestre a respeito do psiquismo, mas acabou auxiliando-a a pensar politicamente por meio de conceitos como individuação e inconsciente coletivo. "Primeiro pelo próprio conceito do inconsciente coletivo", como declara em entrevista à revista *Rádice*:

> se o lastro psíquico de todas as pessoas é o mesmo, não pode haver uma coisa mais fraterna, universal. Depois porque nenhuma ditadura aceitaria uma educação que visasse o desenvolvimento das potencialidades individuais de cada um, o que é inteiramente oposto à massificação. E se a gente levasse isso às últimas consequências, muitas pessoas individuadas só poderiam ter clima para viver numa sociedade anarquista. (Silveira, 2009: 63-64)

Nada mais romântico: "Porque eu sou uma pessoa apaixonada. Não faço nada sem paixão", declarou aos quatro ventos (Silveira, 2009: 189). Ora, a utilização do afeto como 'catalisador' de melhora psíquica, a necessidade de vínculos de amor entre o indivíduo e os outros, assim como a substituição do termo "terapêutica ocupacional" por "emoção de lidar", cunhada por um de seus pacientes na Casa das Palmeiras, se apresentam aqui como provas incontestes. E perguntada sobre esse seu traço, Nise responde com uma auto-observação de dar inveja: "Mas e daí ser romântico? O romantismo não será uma contracorrente ao excesso de racionalismo? Pode vir no meio muito sentimentalismo, muita coisa, mas eu creio que há algo de legítimo nisso: corresponde a uma corrente inconsciente" (Silveira, 2009: 67).

Vivendo no Rio de Janeiro, o modernismo de Bandeira e de Ribeiro Couto começaria a entrar em suas veias no convívio no largo do Curvelo, no bairro de Santa Teresa, arredores que também lhe apresentaram o exemplo da militância comunista engajada, como a do casal vizinho Otávio e Laura Brandão (Melo, 2001). Como ela mesma revela, chegaria também a conhecer Tarsila do Amaral, cuja imagem a impactara bastante, em dois contextos: com Oswald, no início, e com Osório César, alguns anos depois, casal com quem se encontraria ainda por diversas vezes (Silveira, 2009). Élvia Bezerra (1995: 137) relata uma passagem curiosa em que a psiquiatra, ainda criança, assistindo a um filme com sua mãe, ficara em pé na cadeira do cinema e gritava "aflita para o bandido mudo na tela: 'Lá vem o automóvel da polícia. Corre!'". Seu gosto pela marginalidade estava inscrito na pele desde sempre.

Antes do surgimento dos museus de arte moderna, parcos foram os projetos de mecenato no país; devido, entre diversos outros fatores, à mudança da situação política e à crise do café, as elites brasileiras tradicionais pouco realizaram. Nada foi feito de notável até que se chegasse ao fim da década de 1940, em que sobressai um marco no campo das artes visuais: a criação dos museus de arte moderna no Rio, em 1949, fundado por Paulo Bittencourt, e em São Paulo, no ano anterior, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, além do Masp (fundado em 1947), saldo da vontade de um Assis Chateaubriand que, aliás, pouco entendia de arte. Na capital paulista, a abertura do MAM envolveu a mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, deixando bem evidente a atualidade do debate.

Bem pouco antes havia surgido a exposição *19 Pintores*, iniciativa daqueles artistas que se anteviram na dianteira da ordem abstracionista, mais influenciados por um expressionismo “figurativo”, aliás muito próximo, a meu ver, das imagens produzidas pelos pacientes do Pedro II. Dentre esses se encontravam Maria Leontina (que inclusive foi monitora de arte na oficina de pintura de Osório César, no Juqueri), Lothar Charoux, Mário Gruber, Luis Sacilotto, Aldemir Martins; boa parte aderiu adiante ao geometrismo. De 1930 a 1940 a gravura se afirmou com Goeldi, Lívio Abramo e Marcelo Grassmann. Nesse fim de década houve ainda uma retomada da preocupação com a visão social na arte – aproximação do proletariado pela influência do Partido Comunista –, originando expressões de cunho mais intransigente, expressionista ou neorrealista. O debate se fixava especialmente nas diretrizes do Partido Comunista Internacional, que procurava manter a produção artística subjugada ao realismo socialista. Esse tema encontrou em Mário Pedrosa seu grande debatedor: sempre em defesa da abstração, o crítico se posiciona em nome de uma arte libertada de determinações ideológicas, ao contrário do que desejava o Partidão, delimitando previamente o campo de trabalho no âmbito do materialismo dialético. Se a concepção do modernismo era, para ele, inseparável da ideia de revolução, isso não significa que sua recepção de arte se limitava ao “conteúdo social”, muito pelo contrário.

A querela do abstracionismo contra o figurativismo, que reinou nos anos 50, procedeu dos acontecimentos da II Exposição de Arte Francesa de 1945, bem como da repercussão da mostra de Calder no Ministério da Educação e Saúde no Rio. Essas raízes se estenderam até quando *Do Figurativismo ao Abstracionismo* já contava, em 1949, com a participação de Max Bill no MASP e no MAM, museu cuja curadoria estava a cargo de Leon Degand, defensor manifesto da corrente abstrata. Bill, que na “linha diacrônica do movimento europeu” interessava tanto a argentinos quanto a brasileiros, “representou a retomada neoconcreta, considerada a contribuição original de van Doesburg” (Belluzzo, 1990: 27), e foi peça-chave do concretismo paulista.

Na ocasião, um intenso debate travou-se entre Pedrosa e Vilanova Artigas, que considerava a Bienal nada mais que a “expressão da decadência burguesa”, demonstrando no fundo sua atitude de repúdio ao auxílio prestado à Bienal por Nelson Rockefeller, chefe da ofensiva anticomunista nos Estados Unidos (Amarante, 1989). Pedrosa dirá, anos mais tarde, que a discussão em torno do abstracionismo não se dava com a corrente figurativista,

mas sim com relação ao 'realismo', cuja tarefa histórica ou documentária já chegara ao fim. Mas em nome de uma arte nacional, social e para o povo, essa vertente acusava a abstração de "prestar serviços ao imperialismo", desviando a discussão para a disputa ideológica. No entanto, a conjuntura não proporcionou que essa rivalidade se transformasse em uma ruptura definitiva; as cisões não conseguiram atrair os brasileiros para o lado do Partido, pois, em muitos casos, vislumbrava-se uma possibilidade real e cada vez maior de 'internacionalização' da arte: afinal de contas, essa situação denunciava que as artes plásticas "saíam um pouco do crônico desamparo institucional a que sempre se viram relegadas no Brasil" (Durand, 1989: 141).

Foi mesmo com a criação dos MAM que no Brasil se agitou a bandeira da internacionalização, sobretudo com o advento da nova visualidade proposta nas Bienais. Naquele momento, os artistas brasileiros entraram pela primeira vez em contato com a sucessão de acontecimentos decorrente das vanguardas históricas europeias. Em 1951 inaugurou-se a primeira delas, com o intuito aberto de colocar a arte brasileira em pé de igualdade com as correntes exteriores e, assim, superar definitivamente a herança histórica da Missão Artística Francesa.[4] No esforço de reconhecer São Paulo como centro artístico mundial, a mostra contou com a participação de Max Bill, Sofia Taeuber Arp, Pollock, Calder; entre os brasileiros havia Di Cavalcanti, Brecheret, Segall, os gravuristas Goeldi e Lívio Abramo, Guignard, Anita, alguns provindos do Grupo Santa Helena, Tarsila, Gomide...

A guinada abstracionista se fortaleceu, especialmente com os prêmios concedidos a Bill, que apresentou sua "Unidade tripartida" no conjunto estrangeiro, e a Ivan Serpa na seção nacional da mostra. Na contramão da orientação mais questionadora do futurismo ou do cubismo, o acento nas pesquisas construtivistas – sejam "abstratas" ou "concretas" – é nítido a partir dessa primeira Bienal e continuou presente até a realização de sua quinta edição, quando o concretismo se tornou, de uma vez por todas, moeda de grande valor no país. Ao mesmo tempo, a preocupação com o quadro foi se transferindo para a sua própria 'transformação em objeto' (ou

---

[4] A Missão Artística Francesa consiste num capítulo bastante significativo da história da arte brasileira. Trata-se, muito brevemente, da chegada de um grupo de artistas franceses ao país em 1816; liderados por Joachim Lebreton, seus demais componentes foram Debret, os irmãos Taunay, Montigny e Pradier. Seu objetivo era fundar a primeira Academia de Arte no Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Um artigo de Pedrosa sobre o assunto pode ser encontrado em *Acadêmicos e Modernos* (1996b).

não objeto, como no caso daqueles que a partir da cisão de 1957 ficaram ao lado de Ferreira Gullar). Essa perspectiva, certamente embebida de princípios da escola suíça (via Bill e Naum Gabo, em uma linha retrospectiva que começou em Mondrian e Malevitch), diferencia-se ainda mais pelas aproximações que procura estabelecer entre arte e progresso tecnológico. Sua meta, cada vez mais atualizada, era compreender racionalmente os meios e os fins da produção artística, integrando finalmente artistas e sociedade, com o objetivo de "construir uma arte que pudesse servir de modelo à própria sociedade" (Brito, 1999: 15). A linguagem deverá, a partir de então, ser entendida como significação.

Na esteira da corrente russa e da vertente mondrianiana, somadas à abertura democrática que acontecia no país e à discussão em torno da construção da nova capital federal, Brasília, os artistas concretos se reuniram em grupos cuja temática se prendia mais notadamente à nova urbanidade. Basicamente, os artistas concretos resistiam ao informalismo internacional e se afirmavam pela via da abstração geométrica; como o compreende Pedrosa (1986: 291), essa resistência local, vitoriosa e visionária, enfrentava a voga do exterior "porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país". Baseando-se no modelo das sociedades desenvolvidas, o projeto concretista cobiçava superar o desnivelamento tecnológico e, logo, as condições específicas de nosso perene subdesenvolvimento. Ferreira Gullar, reconhecido expoente dessa nova linguagem, avaliava que se compreendermos suficientemente bem o "atraso" da problemática estética interna, "a colocação das questões implícitas na arte concreta significava um salto de, pelo menos, trinta anos, sem que o caminho correspondente a uma evolução tivesse sido trilhado" (Pontual, 1969: s.p.). As poéticas concretas traziam como maior contribuição a "limpeza" da forma, tomando-a como um meio e não como um fim.

Formavam-se, assim, o Grupo Ruptura (em São Paulo, 1952), tendo como signatários Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Leopoldo Haar, Kazmer Féjer, Wladyslaw, Luiz Sacilotto e mais tarde o Grupo Frente (1953, no Rio), integrado por Aluísio Carvão, Lygia Clark, Lygia Pape, Abraham Palatinik, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Almir Mavignier e Ivan Serpa, todos em torno de Mário Pedrosa. Ferreira Gullar admite que o impulso propagador nascia, de fato, da postura do crítico, a quem por acaso ocorrera, antes de todo mundo, censurar severamente um mural de Portinari, que no momento desfilava como cânone nacional, ao

passo que Volpi era bem pouco conhecido. O fato, aparentemente esquecido nos anais de hoje, começou entretanto "a chamar a atenção da crítica e dos artistas para a arte abstrata, e posteriormente, para a arte concreta" (Gullar, 1985: 232).

É fundamental destacar aqui a honestidade ou a intensidade do projeto poético. Nesse grupo estiveram presentes dois alunos singulares de Serpa: Carlos Val, que à época devia ter 6 anos de idade, e Elisa Martins da Silveira, pintora assumidamente *naïve*. Cabe destacar que, antes de ganhar projeção artística, internacionalmente até, Almir Mavignier foi um dos mais assíduos colaboradores de Nise no CPPII. Funcionário burocrático que não sabia onde se adequar, acabou encontrando nos ateliês de Engenho de Dentro uma possibilidade de se tornar monitor e, já estudando arte há algum tempo, aproximar-se dos artistas principais que moviam o circuito da época.

O projeto de identidade nacional perdia terminantemente seu espaço para o projeto construtivo. Na contracorrente, o apolitismo nítido que o plano ia ganhando se resignava diante das "leis estruturais que regem a prática estética da sociedade burguesa", submissão que fazia com que os artistas concretos não apelassem "para uma sensibilidade que viesse a colocar em xeque a racionalidade estética" do momento (Brito, 1999: 43-44). A busca séria por uma linguagem própria, isto é, a procura pela autonomia da expressão, dava de cara com o subdesenvolvimento do ambiente cultural brasileiro. Talvez porque os artistas participassem do círculo das classes médias, cujo descomprometimento em relação às demandas de mercado lhes delegava um lugar à margem das discussões sociais e do fluxo artístico dominante.

Com o advento da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM de São Paulo e no Ministério da Educação e Saúde no Rio, entre dezembro de 1956 e fevereiro de 57, manifestaram-se graves divergências entre os dois grupos, culminando na dissidência de alguns artistas do grupo carioca. Gullar tomou a frente dos divergentes, que em seguida (1959) se denominaram "neoconcretos" e buscaram uma revisão do movimento anterior, imbuídos da missão de dotá-lo de maior capacidade expressivo-intuitiva, atentando para o excesso de racionalização nos efeitos da dinâmica visual produzidos pelos artistas paulistas.

Aliada à matemática como teoria norteadora da produção estética e à matéria sem história da geometria física, além do entusiasmo pelos postulados da *Gestalttheorie* que no Brasil foram introduzidas no campo das artes

por Mário Pedrosa em 1949, o positivismo dos concretos terminava por fundar um novo mito, reduzindo toda a produção a um *a priori* estético; a rigidez tecnicista dos preceitos paulistas, segundo Gullar, levava os artistas a explorar apenas as questões relacionadas à dinâmica visual e aos efeitos da construção seriada, definidos de antemão pela escola suíça.

Assim a arte acabaria se transformando na sujeição ao desenvolvimentismo da racionalidade moderna, aquilo que, justamente, ela deveria acusar. Como os cariocas estavam mais preocupados com questões de ordem 'subjetiva', expressiva e pictórica, da cor como valor emocional, de espaço e matéria, sua inquietação se concentraria na ordem da nova sensibilidade, em que o afeto invade as poéticas quase que de modo programático, com uma apreensão eminentemente expressiva e aproximada de "formas-intuições". Procurando superar a oposição entre realismo e abstração, os artistas almejavam mostrar o conteúdo de realidade na obra como a própria obra. As ideias neoconcretas nunca foram aceitas pelo grupo de São Paulo, que seguia a linha de apreensão da realidade invisível das coisas.

Vítimas de um cartesianismo "egótico", Frente e Ruptura não compreendiam o conceito de inconsciente apreendido por Sigmund Freud. Se se admite que a subjetividade não determina uma obra de arte, nem por isso ela (a subjetividade) pode ser arrancada de dentro do artista. A consciência desse reducionismo foi aos poucos sendo domesticada nos dissidentes do primeiro movimento concretista; contra a produção objetiva e racionalista, os neoconcretos conceberam um "não objeto", dotando a si mesmos de uma espécie de 'negatividade subjetivada' no interior da crise gerada na tradição construtiva. Ora, trata-se mesmo de uma ressignificação: longe de participar de um "debate entre uma visão construtiva e um discurso centrado na subjetividade, típicos das vanguardas europeias", considera Annateresa Fabris (2010: 14), o olhar modernista brasileiro se construiu "como uma entidade híbrida, miscigenada, que concilia e mistura elementos diversos, na impossibilidade de tomar partido por um ou outro vetor". Existiria, na novidade do não objeto, uma organicidade que visa a superar a visão mecanicista, crítica direta ao grupo que desprezou o aspecto significante da forma e a fenomenologia interna do ato perceptivo.

Em teoria os artistas substituirão a *Gestalt* pela filosofia de Merleau-Ponty e de Suzanne Langer, nitidamente influenciados pela retomada teórica de Pedrosa pós-tese de 49. Assim, a 'espontaneidade', revisitada através

da forma-signo, pôde alicerçar obras como os parangolés de Hélio Oiticica ou os bichos de Lygia Clark, imagens que surgiriam como dimensão orgânica e vivencial do sujeito. Alicerçados em uma tridimensionalidade que buscava audaciosamente retirar todas as sobras da representação na imagem – inclusive encerrando a moldura para dentro do quadro –, os neoconcretos concebem que na clássica relação figura-fundo o fundo deveria passar a ser o próprio mundo:

> A crítica do objeto, a supremacia do tempo vivido, o corpo como totalidade simbólica fornecem as linhas gerais da *nova vanguarda brasileira*, amadurecida no debate estético no interior do país. A radical autocrítica artística e a supressão dos contornos de um campo próprio da arte, que passa a se misturar ao fluxo da vida, desconstroem as conquistas das vanguardas históricas, indicando seus limites e superação do modernismo. (Belluzzo, 1990: 29, grifos meus)

Ora, foi nesse intervalo histórico que Mário Pedrosa elaborou, na tentativa de circunscrever o fenômeno que observava com o surgimento do trabalho desenvolvido por Nise no Engenho de Dentro, a noção de "arte virgem", isto é, aquela que procura dar conta dos trabalhos que vinham surgindo ali desde 1947 e, de sobra, trouxe consigo um conjunto de debates significativos na imprensa carioca. Ora, esse propósito de realização de exposições em meio ao cotidiano hospitalar fez com que os pacientes adentrassem, ainda que indiretamente, certos espaços públicos de cultura artística: personagens que antes eram conhecidos apenas daqueles que frequentavam a STOR, isto é, as dependências do grande hospital, começaram a ganhar uma visibilidade concreta para fora do ambiente manicomial. As questões que se pretende levantar aqui giram em torno, precisamente, dessa virada: quais seriam os elementos que para ela concorreram? O que fez com que Pedrosa necessitasse dessa teorização? E qual seria, afinal, seu sentido último?

Esse debate entre Pedrosa e Quirino Campofiorito, iniciado pelo primeiro, compõe, em parte, uma primeira aproximação de resposta às perguntas. De qualquer modo, a discussão configura um capítulo particular na história das relações entre arte e loucura no Brasil. Ademais, inscritas nessa construção de nosso modernismo, as exposições realizadas pelo Museu de Imagens do Inconsciente (MII) atraíram alguns dos olhares que vieram a escrever, com efeito, essa história. Em comum – e esta constatação se revela

agora absolutamente crucial –, arte virgem e arte moderna sofreram de um mesmíssimo mal no mesmíssimo solo em que pisaram: a 'incompreensão', como alertara o próprio Mário Pedrosa (Frayze-Pereira, 1995). Daí a necessidade de passar em revista o mais acalorado debate que ocorreu, à época, em nosso país.

Debate sobre Arte Virgem: Mário Pedrosa *versus* Quirino Campofiorito

Foi precisamente no conjunto das circunstâncias que determinaram o modernismo brasileiro que a atividade crítica de Mário Pedrosa ganhou sua relevância nas discussões sobre a situação das artes no país: tanto ele, atuante no Rio de Janeiro, quanto o próprio Osório César, que na situação ligou-se aos movimentos artísticos de São Paulo – inclusive àqueles que participaram da Semana, pois lembremos que Tarsila, após o relacionamento com Oswald, casou-se uma segunda vez, justamente com o psiquiatra –, colaboraram intensamente no surgimento dos ateliês de pintura nos hospitais psiquiátricos. Mas em relação a Quirino Campofiorito, que era crítico e pintor, as coisas são bastante diferentes: sua posição declaradamente contrária ao reconhecimento das obras produzidas pelos pacientes marcou a grande rivalidade do debate, discussão que não obstante viria aumentar a popularidade do ateliê de Engenho de Dentro.

Não há dúvida de que Mário Pedrosa foi um dos mais importantes críticos de arte brasileiros – alguns chegam a considerá-lo de fato como o número um da atividade profissional. Iniciado com o exame de obras como as de Alexander Calder, Portinari e Käthe Kollwitz, na década de 30, Pedrosa incorporou ao longo de todo o seu percurso intelectual a dinâmica entre os elementos internacionais e os locais, aderindo sempre à defesa de uma arte moderna essencialmente brasileira. Pedrosa deixava transparente sua vontade de renovação incessante no circuito das artes, o que pressupunha não somente o questionamento da norma culta (que já vinha ocorrendo na Europa desde o início do movimento impressionista), mas também um redimensionamento pleno dos aparatos político, econômico e cultural. Um "projeto construtivo integral", diria mesmo o crítico, um projeto que começaria precisamente pela incorporação da arte primitiva, da arte dos doentes mentais e da arte infantil como um primeiro rompimento das barreiras do academicismo. A isso se deve acrescentar, continuando com Pedrosa, o descobrimento de uma nova

ordem de conhecimento, quer dizer, "a descoberta de um novo mundo no interior mesmo do homem, de cuja existência se suspeitava, mas que era até então desprezado ou ignorado pelos preconceitos 'racionalistas' dessa mesma cultura burguesa: o mundo do *inconsciente*" (Arantes, 1996: 16, grifo meu).

Como um dos estandartes dessa mudança de valores, assistiu-se à criação dos Museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1947 e 1949, iniciativa que contou desde o início com seu engajamento. Não é demais sugerir que o MII, que era inaugurado nesse mesmíssimo momento (1952, mais precisamente), acabou sendo como que levado pela 'onda' dos museus.

O legado encontrado por Pedrosa em seu regresso de 1945 era predominantemente tributário do modernismo da Semana, situação que, segundo o crítico, já estaria muito bem arraigada no gosto popular, uma vez absorvidos o figurativismo dos anos 20 e as vogas expressionista, cubista ou surrealista das vanguardas históricas. No entanto, sentia que se perdera "um pouco rapidamente de vista uma das evidências modernas: que o acerto em arte passa pela elaboração formal, chave da eficácia social" (Pedrosa, 1996a: 17). Ora, sabe-se que a poética das vanguardas se alimentava o quanto queria da ideia de 'subjetividade', e que sua força de composição elegia desejos e vontades que no quadro se tornariam motivo ou estilo, algo que antes se expressava no "desgarramento da vida social" e na "libertação das amarras do condicionamento externo, assim como a possibilidade aberta à lógica própria da arte" (Belluzzo, 1990: 16). O vanguardismo histórico buscava em si mesmo a substância artística carregada de "associações de lembranças e afetos", e desse modo abria portas para os críticos conectados ao problema moderno, dando-lhes por assim dizer as bases para a valorização da produção artística advinda de ateliês como aquele do CPPII.

Aqui se delineia um ponto nodal, em torno do qual Pedrosa orbitará por muito tempo: quando o crítico reflete sobre a "modernidade", está na verdade pensando em uma reeducação sensível que poderia ser atingida pelas propriedades formais da obra de arte na medida em que ela se vale de toda sua força expressiva. Uma mudança radical na sensibilidade.

Movido pela vontade de encontrar o que descrevia como "uma unidade simbólica com sentido implícito, de ordem sensível ou de ordem imaginária, e que apreendemos de modo intuitivo" (Pedrosa, 1996b: 17), surgiu nele uma perspectiva de incorporar, ao circuito oficial, aqueles trabalhos

produzidos pelos artistas virgens. E foi com esse sobrenome, então, que Pedrosa circunscreveu finalmente a questão sobre a criação das crianças (cuja sensibilidade se encontraria em estado embrionário, ou menos contaminada), dos doentes mentais (expressão por sua vez contagiada por uma "explosão sensível", como considerava, e a propósito da qual se debruçou com mais frequência), dos criadores '*naïfs*' (por conta das raízes não profissionais de sua atividade) e, finalmente, a dos povos primitivos (carregados de um valor expressivo marcadamente "sensitivo").

Ainda que chamando a atenção do circuito para o fenômeno da arte virgem, Pedrosa reconhece o seu limite: para ele, em muitos dos casos, faltaria uma certa aptidão para "ultrapassar os limites da pura autoexpressão". "Quanto aos doentes mentais ou mesmo loucos", escreve em 1959,

> é preciso separar os gênios que rompem as barreiras e atingem através da obra uma lucidez vertiginosa e enigmática (ver os casos de Uccello, Van der Goes, Höelderlin, Swedenborg, Goya, Strindberg, Van Gogh e alguns menos ilustres mas de idêntica significação, como Pohl, o serralheiro famoso de Prinzhorn, e *o nosso Rafael de Engenho de Dentro*). (Pedrosa, 1996b: 17, grifos meus)

Há mesmo pouca dúvida quanto a isso: sabe-se que boa parte dos "criadores virgens" não conseguem ultrapassar os limites da autocatarse, faltando-lhes certos elementos plástico-sensíveis que deem conta de modo mais integral da criação artística propriamente dita. Já no caso dos primitivos e das crianças, encontraríamos uma espécie de equivalência: em ambos concorre uma atitude subjetiva que no geral não atinge os objetivos mais urgentes de uma força reconciliadora estética, ou melhor, de se fazerem unir exterior e interior, objetividade da forma e sensibilidade do artista, no resultado final da obra. Embora tenha origem no Pedrosa político, o horizonte de 'síntese' sempre funcionou como pedra filosofal em sua reflexão estética.[5]

Daí sua escolha pela arte abstrata, que, diante das acusações de ser predominantemente decorativa, sempre fora defendida por Pedrosa: ela "não visa enfeitar a vida", concluiu, "mas antes harmonizá-la, arrancá-la de seu desespero e de suas contradições trágicas". Seu empenho consiste precisamente em "acabar com a dicotomia da inteligência e da sensibilidade" (Pedrosa, 1996b: 20). "Sensibilizar a inteligência", dirá, mas isso quando se

[5] Ainda que esse dado denuncie, por outro lado, a dificuldade cada vez maior de separar o político do crítico, o recorte deste trabalho não permite maiores voos; portanto me detenho, por prudência em relação ao objeto, na figura do crítico, evidentemente.

reconhecer que o objetivo mais íntimo da abstração não se coaduna com os preconceitos imediatistas que buscam, na obra, qualidades passadistas, atitude aliás condenada pelo crítico em diversas oportunidades. A questão tocava menos na discussão sobre a presença ou não de uma sensibilidade moderna do que no núcleo dos problemas intrínsecos desta sociedade, quer seja no que chamou de "crise da sociedade verbal" (questão que Mário Pedrosa toca apenas de modo superficial), quer seja no seu absoluto desarranjo (a atualidade de Pedrosa é por vezes impressionante!), demonstrado passo a passo pelas poéticas abstratas. Com efeito, sua reflexão se ancora nos valores modernos mais caros; de Adorno a Clement Greenberg, é possível observar a série de categorias que sumarizam as obras:

> autonomia e divórcio da cultura de massa e da vida cotidiana; caráter autorreferencial, autoconsciente, não raro irônico, ambíguo e rigorosamente experimental; analogia com a ciência pelo fato de produzir conhecimento; literatura como expressão persistente da linguagem desde Gustave Flaubert; pintura como elaboração persistente do próprio meio desde Manet; rejeição dos sistemas clássicos de representação; negação do 'conteúdo', da subjetividade e da voz autoral; negação da semelhança e da verossimilhança, exorcismo de todo realismo; papel adversário em relação à cultura burguesa e à cultura de massa. (Fabris, 2010: 13)

Um exemplo *princeps* da intransigência de Pedrosa em prol da arte abstrata aconteceria no ano de 1952, em um debate realizado no Ministério da Educação e Saúde entre Pedrosa e Flávio de Aquino de um lado, e Quirino Campofiorito e Mário Barata de outro. Naquele combate, no qual entre outras coisas se discutiu a respeito da 'necessidade ou não da arte abstrata', tendo em vista sua diferença perante a arte dita realista ou naturalista, Pedrosa já estava "elaborando os símbolos de uma linguagem plástica inédita, destinada a nos arrancar da atonia perceptiva cotidiana, na esperança de encurtar a distância que nos separa dos 'horizontes longínquos da utopia'" (Arantes, 2004: 39). Antes, porém, outra disputa anunciava essa polêmica que viria a tomar corpo definitivo nos anos 1950. Trata-se, justamente, do debate acerca do fenômeno da arte virgem travado entre Pedrosa e Campofiorito[6] na imprensa.

[6] Quirino Campofiorito era pintor, desenhista, ilustrador gráfico, crítico de arte e professor. Nasceu em 7 de setembro de 1902, em Belém do Pará. A partir da década de 1950 escreveu nas colunas de artes plásticas do jornal *A Reação* (1926), além de outros como *Diário da Noite*, *O Jornal*, *O Cruzeiro* e *Jornal do Comércio*, durante aproximadamente quarenta anos. Artista reconhecido, adotava uma orientação claramente figurativa. Faleceu em 1993.

Nise da Silveira, com a colaboração de Almir Mavignier – um funcionário burocrático do hospital que mais tarde viria a se tornar um artista reconhecido internacionalmente –, organizam em 1947 uma primeira exposição no interior do grande hospital, despertando não só o interesse de psiquiatras, cientistas e profissionais da saúde, como também a atenção de diversos críticos de arte. A exposição reuniria nomes como Antonio Bento, Marc Berkowitz, Rubem Navarra, Flávio de Aquino, Quirino da Silva, Menotti del Picchia e Sergio Milliet, além do próprio Pedrosa e de seu debatedor, Campofiorito. Sobre a mostra, encontram-se minutas nos jornais *Correio da Manhã*, *Diário da Noite*, *Diário Carioca*, *O Jornal*, *Diário de Notícias*, *Diário de São Paulo*, *Brazil-Herald*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha da Manhã*, *Folha da Noite*, *A Gazeta*, *O Tempo*, *Correio Paulistano*, *O Globo*, *A Notícia*, *A Noite* e *Jornal do Brasil*. Ou seja, não foram poucos os interessados no evento.

A maior parte das reportagens interpretava a situação mais pelo lado científico do que propriamente estético, como se poderia observar: a mistificação do tema "exposição de alienados", como no geral foi manchetada, ganhou a suspeita para se discutir se havia, naqueles trabalhos, elementos artísticos propriamente ditos, uma tendência que se tornara quase unânime (e que ainda hoje irradia sua ação). Pelo tamanho que ia ganhando, a exposição teve de ser transferida para o salão nobre do Ministério da Educação e Saúde, facilitando a visitação. Reconhecendo ali a "capacidade" dos participantes, Pedrosa anteciparia a síntese de sua reflexão sobre a arte virgem, logo em 4 de fevereiro de 1947 no *Correio da Manhã*: diante das imagens, atesta que "o fenômeno artístico é irredutível, independente de qualquer explicação puramente externa ou histórico-evolutiva, apresentando-se em todos os quadrantes, em todas as épocas da humanidade e em todas as idades individuais". Considero que aqui o autor faz uma advertência motivada pelo artigo "A exposição dos malucos" que, além do título altamente preconceituoso, dizia:

> Nenhuma diferença existe entre a técnica e a substância das composições nas qualidades semelhantes de numerosos artistas plásticos que por aí andam soltos e louvados escandalosamente pela crítica. Se não se avisasse o público de que o certame atual é de malucos todo mundo acreditaria estar diante de frutos da escola que o antigo Ministério da Educação erigiu em padrão de beleza no Brasil e com cuja propaganda se gastaram rios de dinheiro. Prova-se, além disso, que a cura do Hospício é de graça...

Isso foi publicado em *A Notícia* do dia 5 de fevereiro de 1947; o artigo não foi assinado.

Mas a grande polêmica em torno da questão se iniciou, a rigor, somente no seu próximo artigo, publicado no dia 7 do mesmo mês com o título "Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico". Pedrosa tomou parte diante do que julgou como má compreensão das notas de imprensa que identificaram a arte dos loucos com a arte dos artistas modernos por meio da redução simplista de uma à outra: "ninguém impede que essas imagens sejam, além do mais, harmoniosas, sedutoras, dramáticas, vivas ou belas, enfim, constituindo em si verdadeiras obras de arte", escreveu, contrariamente à vulgarização crescente do tema da exposição. É óbvio que o objetivo não era expor as extravagâncias de "malucos", considerava, mas

> educar também o público, (...) levá-lo a compreender que esses jovens e esses homens que se encontram 'asilados' existem também como nós, têm os seus problemas que não são muito diferentes dos nossos, são sensíveis como nós outros *normais*, têm o que dizer até de que nos instruir, e podem viver absorvidos em atividades externas como qualquer funcionário, comerciante, doutor ou cozinheiro. Já é tempo em que todos compreendem que os limites entre o normal e o ligeiramente anormal, entre o equilibrado e o pouco equilibrado é muito facilmente transposto. (Pedrosa, 7 fev. 1947, grifo do original)

Eis o princípio da querela. Quirino Campofiorito se posiciona no dia 21 daquele mesmo mês, ressaltando no calor da hora[7] a importância desse empreendimento que tentava proporcionar aos doentes uma possibilidade para "purgar suas emoções". De acordo com o crítico, no entanto, 'por si sós' as manifestações dos esquizofrênicos nunca poderiam vir a ser grande arte: não havendo "controle racional" sobre a atividade mesma, a produção ficaria reduzida somente ao interesse médico, ainda que houvesse "fácil extravasamento e absoluta eloquência psicológica" (21 fev. 1947). A censura indireta a Pedrosa se manifesta no âmbito do que ele considera arte com A maiúsculo:

> Essa exposição de trabalhos de débeis mentais não podia deixar de assanhar a debilidade intelectual daqueles que, sem nada realmente entenderem das coisas da arte, perambulam, entretanto, de uma maneira ou de outra nos setores artísticos. Por isso tivemos a oportunidade de constatar as reportagens

[7] Cabe mencionar que o crítico estava em São João del Rei, Minas Gerais, o que nos indica ser muito improvável que tenha sequer visitado a mostra.

sensacionais e os tópicos venenosos aparecidos na imprensa, apreciando a relação que realmente existe entre esses trabalhos apresentados pelo 'Centro Psiquiátrico Nacional' e certas expressões de arte em nossos dias. Naturalmente essa relação não pode ser devidamente apreciada em sua justa medida, pelos autores de tais reportagens e tópicos. O exagero que emprestam a essa relação é sempre muito ampliado, mas ainda assim, muito diminuto se o comparamos à incomensurável ignorância desses senhores. Deviam eles melhor respeitar a Arte, da qual não entendem patavina, e também saber julgar uma iniciativa que está colhendo os melhores resultados sob o ponto de vista científico, que é a prática do desenho e da pintura.

23 de fevereiro de 1947: a respeito de um retrato em óleo sobre tela de "Autin", cujo pintor não foi possível identificar, Pedrosa ironiza as pompas acadêmicas e seus prêmios, e se coloca na contramão da oficialidade e sua adesão cega aos moldes não superados da tradição. A referência a Campofiorito é claríssima, e para reconhecê-lo basta olhar para suas pinturas: "O artista não está nos diplomas, prêmios, honrarias e receitas que sujeitos medíocres, em tudo o mais, com exceção da habilidade em vencer na vida, recebem ao fim de vários anos de uma prática banal e de uma vida sem drama".

Mas não seria o interesse científico o mote principal de uma exposição como essa?, pergunta-se Campofiorito. Ora, "conquanto se tratasse de uma mostra de desenhos e pinturas", declara, "o ponto de vista científico deveria ser dominante". O caráter artístico das telas encontra seu limite com a debilidade mental (*sic*) dos pacientes. "Assim mesmo a obra de arte perdurará num plano muito outro", concluía em 5 de março de 1947, "graças ao rigor da disciplina de instinto que o artista se obriga sem jamais abdicar da autoridade que a natureza lhe faculta sobre a própria consciência". É certo que a confusão entre doença e debilidade mental ocorre ainda hoje, e é comum uma ser tomada pela outra. Além do mais, a própria categoria de "alienados", que dificulta ainda mais a compreensão, era usada com muita frequência e pouco questionamento naquela época. Mas não demora para percebermos o núcleo da polêmica entre os debatedores: em sua próxima nota para *A Noite*, na qual Campofiorito esclarece sua posição definitiva em relação à arte virgem – em particular – e à arte moderna – em geral –, lê-se que

A obra de arte, em realidade, é a um tempo extravasamento e penetração psicológica. Por isso achamos corretíssima a velha definição de que *a Arte é a*

> *natureza através de um temperamento*. Da força desse temperamento depende a expressão da obra de arte. O temperamento artístico é uma força inata e incontida, com propriedade de extravasamento e penetração sentimental psíquicos.
>
> O adulto é artista quando possui temperamento capaz de fazer vibrar seus sentimentos íntimos, extravasando-os de tal forma que a ir de encontro às suas propriedades de penetração no motivo interpretado. O contato destas duas energias acede a luz da criação. (Campofiorito, 7 mar. 1947, grifo meu)

Sob o véu da "falta de penetração" emerge a questão mais profunda acerca do que seria, afinal de contas, Arte. Ora, se arte é sinônimo de natureza, no entanto sempre vista pelas lentes de um dado temperamento, o que dizer do geometrismo, das formas-intuições criadas pela voga abstracionista? Estamos na década de 1940, na qual a "batalha da abstração" começava a tomar corpo no Brasil, como vimos (Arantes, 2004: 17). Cabe destacar que Mário Pedrosa, baluarte do grupo Frente, reuniria em torno de si as personalidades de Ivan Serpa e do próprio Almir Mavignier, isto é, artistas que, naquele mesmo momento, eram 'frequentadores' assíduos do ateliê que a dra. Nise instalou no Hospital Pedro II.

Ainda que consideremos o debate iniciado em 1947, é possível constatar que a discussão só se manifestou abertamente por ocasião de uma nova exposição, realizada pelo CPPII no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949, talvez a mais importante já realizada até hoje sobre o tema. Promovida pela vontade de Leon Degand e continuada por seu sucessor, Lourival Gomes Machado, ambos por assim dizer sensibilizados pelos trabalhos de Engenho de Dentro, a exposição contou com a curadoria de Degand e Pedrosa. Adelina, Carlos, Emygdio, José, Kléber, Lucio, Raphael, Vicente e Wilson escalam o time dos *9 Artistas de Engenho de Dentro*, trazido a público em 12 de outubro com 179 obras entre desenhos, pinturas e esculturas (Silveira, 1966). Sergio Milliet, Flávio de Aquino, Osório Borba e Antonio Bento também escreveram sobre a ocasião.

Os debatedores se tornaram cada vez mais acintosos. Pedrosa, logo de início, fez questão de alertar os leitores de que os critérios de seleção haviam sido rigorosamente 'artísticos'; escreveu que o fenômeno da criação "é inerente a todo homem dotado de sensibilidade e talento, e por isso mesmo se verifica tanto na criança como no adulto, no letrado como no analfabeto, no primitivo como no civilizado, no são como no insano" (27 nov. 1949). Vale notar que tais noções eram já consideradas por Pedrosa desde 1947,

marcadamente na ocasião de encerramento da exposição do Centro Psiquiátrico Nacional, onde proferia a conferência "Arte, necessidade vital".

Campofiorito, contudo, mantém suas posições: a discussão só se sustenta, para ele, no tocante à saúde (ou doença, no caso) mental. A dimensão científica da mostra se fixa cada vez mais como ponto central em sua argumentação, de modo que ele não consegue ressaltar qualquer valor nas pinturas que não esteja ligado à iniciativa de uma 'terapêutica ocupacional'. Para ele, o artista tem a obrigação de ser um profissional "digno" e convicto de seu *métier*, o que não ocorreria necessariamente no exemplo dos *9 Artistas*, em quem a enfermidade influenciaria de forma nociva no processo de criação, "sintomatizando-a".

Desse modo, e sem esforço intelectual (que nos internados estaria ausente, segundo ele), a sensibilidade se perde e o sentido coletivo da obra não ultrapassa o simples exercício. Campofiorito chega, inclusive, ao exame do pensamento freudiano, quando considera que sua "influência perniciosa" mais atrapalha que ajuda. Para ele, o exagero das afirmações do pai da psicanálise possibilitaria aos artistas justificar suas fraquezas, em vez de "repará-las com as energias morais que a própria natureza lhes dá" (29 nov. 1949). Tais censuras se prestam novamente àquilo que, não sem ironia, ele provavelmente viria a chamar de "séquito da arte abstrata". Desse momento em diante, no entanto, sua voz apresenta mais e mais indignação. As coisas ficam claras definitivamente:

> A caturrice (digamos assim) de nossa crítica não ultrapassará o plano artístico em que possam ser situados os trabalhos desses enfermos. O rigor de nossa opinião opor-se-á apenas ao exagero a que está chegando a crítica de arte, cuja atitude reflete o pernicioso sectarismo que já existe no terreno artístico e para o que a exposição '9 artistas de Engenho de Dentro' está servindo de simples pretexto. (Campofiorito, 11 dez. 1949).

Pedrosa percebeu o positivismo dessas indisposições; Campofiorito então ganhou a pecha de "representante da crítica hostil": sua solicitude com relação aos emblemas diagnósticos que carimbam ou não o atestado de artista justificava o tom de blague (modernista?) de Pedrosa. Do outro lado, a defesa da arte virgem e do valor estético das pinturas foi a grande motivação de seus textos naquele momento. A própria Nise da Silveira, que não entrava nesses imbróglios, acabou por fim concordando com o crítico, ainda que de maneira bastante discreta.

No mês seguinte, Campofiorito se insurgiu contra a intensa "sobrevalorização" que, segundo ele, as obras ganharam, considerando uma vez mais que o verdadeiro objetivo da mostra era apresentar as conquistas no tratamento psicológico. Há aqui, pela primeira vez, um posicionamento propriamente "estético": "se alguns artistas produzem coisas que a esses trabalhos se assemelham", escreveu ele sobre a relação que virara moda estabelecer entre as pinturas dos artistas de Engenho de Dentro e aquelas de artistas modernos, "é preciso considerar que nesse fato reside a debilidade dessas obras". Campofiorito acreditava que, ao contrário do enfermo, o artista não se encontra "alienado" do mundo e de sua sociedade; para ele, a semelhança que poderia existir entre um Klee ou Kandinsky e Raphael Diniz ou Fernando se revela somente naquilo que se pode chamar de um "revestimento esquizofrênico", que não se inclui em nenhum prisma construtivo. Mais tarde escreveu que, em verdade, aquelas obras não passavam de "medíocres demonstrações artísticas" porque demonstravam fraquezas de "obras casuais, improvisações inconsistentes, deficientes todas" das condições de inteligência e razão que deveriam marcar a criação artística autêntica (Campofiorito, 14 dez. 1949).

Surgiu, então, uma oportunidade para que Pedrosa esclarecesse, de uma vez por todas, a necessidade pedagógica da exposição. Em síntese, trata-se de uma intensa reflexão que o crítico vinha alimentando desde *Arte, Necessidade Vital*, isto é, toda sua discussão acerca da "problemática da sensibilidade". Ora, a força poética dessa sensibilidade funcionaria como verdadeira lição para os jovens artistas, especialmente no largo alcance que essa experiência poderia oferecer. A inegável qualidade plástica dos pintores de Engenho de Dentro estava para ser descoberta pelo circuito da arte oficial. Arte virgem, um antídoto contra o mal. "Em suma", sugere Frayze-Pereira (1999a: 40), "no racionalismo dominante das considerações de Campofiorito, Pedrosa vê os compromissos subjacentes com a instituição asilar e, por extensão, com a modernidade normalizadora e utilitarista da moral burguesa".

A "problemática da sensibilidade" surgiu no exato desenlace da década de 1950. Com os movimentos concretos já sem barreiras significativas a enfrentar, a 'problemática' passou a consistir na discussão sobre a pendência das manifestações artísticas na ordem do dia. Entre o abstracionismo informal e o geométrico, instalou-se no país um debate sobre ser ou não dotada de sensibilidade esta ou aquela obra de arte e, por conseguinte, o artista Fulano ou Sicrano. Confundida no mais das vezes com "o quanto da vida ou

do drama do autor", a sensibilidade é quem guia o produto final da operação artística (Pedrosa, 1996a: 20).

Ao fim e ao cabo, a polêmica atestaria, portanto, nada mais que um falso problema. Amadurecido com a relativização da noção de estrutura – vista antes apenas como *Gestalt* –, mediante a acedência da fenomenologia francesa Pedrosa compreenderá que, se de antemão se encontra no aparelho perceptivo uma "força organizadora espontânea", ou seja, uma energia que está entre "o processo lógico discursivo em busca de uma conclusão abstrata transferível e o complexo emotivo-subjetivo que é o ego", não teríamos razões para justificar a separação absoluta entre o sensível e o pensar.

E quem poderia nos oferecer uma experiência como essa na história da arte moderna? Não caberia aos artistas concretos, logo tachados como decorativos? Foi na contramão desse tipo de argumento que o crítico tomou inicialmente a palavra. Se a tarefa dos neoconcretos era plasmar "formas-intuições" que sensibilizariam a inteligência ou intelectualizariam a sensibilidade, estamos próximos de uma visada propriamente crítica. Desse modo, o movimento trabalharia no contrafluxo daquilo que Pedrosa considerava a "crise da civilização verbal", em estado de decrepitude. Para ele, à frente do movimento carioca, a meta dos concretos consistiria em fornecer meios para que pudéssemos "chegar a compreender, a penetrar, enfim, a sentir e visualizar todas as novas dimensões da realidade que a ciência, à medida que dilata incessantemente esse conceito, nos vai criando e propondo a cada nova investigação" (Pedrosa, 1986: 22).

Mas o interesse despertado pela arte virgem na imprensa não satisfez à exigência das questões antes colocadas. Em suspenso, o caminho exigiu antes um aprofundamento conceitual a respeito da própria noção, com seus acertos e erros.

2

RUDIS ARTIS

apontamentos teóricos

ARTE VIRGEM E HISTÓRIA DA ARTE: POÉTICAS

Afinal, como podemos definir a arte virgem? Talvez seja mesmo impossível categorizá-la como um conceito propriamente dito. Ainda assim, há que se considerar que existem quatro elementos fundamentais que constroem a arquitetura básica dessa noção (bem como a de arte bruta criada na França por Jean Dubuffet, à qual retornaremos no último capítulo). São eles a arte primitiva, a arte infantil, as poéticas *naïves* e a expressão artística dos doentes mentais. Tais elementos não só compõem o pensamento de Pedrosa, mas também reanimam um resgate das "poéticas de evasão", que nasceram ao final do século XIX e são muito próximas da mentalidade romântica (Frayze-Pereira, 1995: 115) que serviu de preâmbulo à modernidade das artes. Ora, trata-se de um processo histórico que começa no primeiro "despojamento do artista de século XX", compreendendo, "de um lado, a evasão romântica e, de outro, o desgarramento e a inquietação espiritual", conforme acrescenta Belluzzo (1990: 18-19).

Arte Virgem é Arte Primitiva?

Advinda de povos indígenas africanos ou árabes, a assim chamada arte primitiva pode ser encontrada primeiramente nas pesquisas realizadas pelos artistas europeus do início do século XX, sobretudo por Picasso. O movimento iniciado no processo histórico que desde o final do século XIX via na expressão do primitivo a verdadeira "utopia da experimentação estética" incitava, na ordem do dia, o desejo de criar nos artistas uma "tendência a se afastarem a qualquer preço dos cânones e convencionalismos de uma cultura que viam como comprometida" (Frayze-Pereira, 1995: 113). No caso brasileiro, desde o primeiro modernismo já se tinha em mente que o nacional e o popular deveriam ser levados a sério, ainda que essa aproximação não tenha ocorrido de maneira orgânica, isto é, seguindo a determinação de se estabelecer com firmeza uma concepção de arte autônoma (ou concepção autônoma de arte), independentemente dos ditames internacionais. Nesses caminhos, como Antonio Candido (2000) assinalara, o exótico se destacaria muito facilmente, como não poderia deixar de ser, ainda mais pela forte presença das heranças indígena e negra no país. A singularidade estrutural da experiência brasileira seria o fato de que no velho continente os ideais de uma vida mais autóctone, "oposta aos convencionalismos" e "configurada no bom selvagem de Rousseau", por exemplo, trariam consigo uma ligação imediata projetada "na imagem do homem das Américas" (Belluzzo, 1990: 18). A questão se mantém aberta e arredia a respostas diretas: para onde se evadir, aqui na "periferia do capitalismo", senão de dentro para dentro?

Daí o destaque para os estudos de antropologia sobre as culturas autóctones. Segundo Mário Pedrosa, desde a descoberta da arte dos "continentes remotos" feita pelos artistas do início do século XX – depois que Gauguin vai à Polinésia francesa, Segall vem ao Brasil, ao passo que Kandinsky viaja ao norte da África, Klee ruma para a Tunísia e Nolde se dirige aos mares do sul e ao Japão –, o interesse pela expressão das culturas indígenas também ia se disseminando no Brasil. Pela via da crítica de arte, assistia-se nesse momento a um impulso com a investigação que Lévi-Strauss (1996) fez sobre os costumes dos Kadiwéu. Esse estudo do antropólogo francês, no comentário de Merquior, recorreu à psicologia e à análise estrutural para comparar a arte indígena provinda de culturas completamente afastadas umas das outras: na ocasião, os "índios da costa noroeste da América, a China arcaica, os Maori da Nova Zelândia, os primitivos da Sibéria, os Caduveu do Brasil" (1975: 13).

A expressão artística desses povos estaria baseada em um princípio a que Lévi-Strauss chamou – sem subestimar as ideias anteriores de Franz Boas – de "desdobramento das representações", um código intimamente ligado à hierarquização social daquele povo. Ora, haveria nos estranhos desenhos uma "assimetria sistemática" peculiar, como o compreende por sua vez Pedrosa, mas que por sua função formal assegura e enriquece a distinção dos diversos desenhos impressos no rosto dos aborígines. Sua "função principal seria violar a harmonia habitual para substituí-la por outra harmonia, a harmonia artificial da pintura" (Pedrosa, 1996a: 97), coincidindo intencionalmente com a imagem representativa de uma máscara. A conclusão de Lévi-Strauss se torna, então, fundamental: a harmonia natural do rosto é substituída pela harmonia artificial da pintura porque "essa pintura, em lugar de representar a imagem de um rosto deformado, deforma, efetivamente, um rosto verdadeiro" (1996: 290). Segundo Merquior, o estilo da decoração facial dos Kadiwéu evocaria "as figuras de nossos baralhos: consiste numa composição simétrica, mas construída sobre um eixo oblíquo, de modo que o todo não é nem completamente simétrico nem completamente assimétrico" (1975: 14). Ora, não se poderia estabelecer de pronto um paralelo entre essa arte e o cubismo analítico? A diferença reside apenas no fato de que na deformação cubista trata-se da alteração da representação da realidade, enquanto na arte dos Kadiwéu a deformação é feita na matéria da própria realidade.

Existiria uma ingenuidade nativa comum aos povos primitivos que creem em uma hierarquia transcendental dos objetos, obedientes "às Sagradas Esculturas" e cuja "perspectiva, sua ordem das coisas, era sobrenatural, religiosa" (Pedrosa, 1996a: 14). Para, então, se compreender a arte moderna e seus vaivéns, essa mediação se torna decisiva. Para as vanguardas históricas, valeu o caráter ornamental da pintura primitiva, que, por seu anseio decorativo e às vezes erótico, "sádico" até (conclusões de Pedrosa com base no estudo de Lévi-Strauss, sobre aspectos que serão compartilhados com a posterior noção de arte virgem), modifica o ambiente natural e cria novas estruturas de objetos. Arte capaz "de rivalizar com a escultura das melhores épocas, como a estatuária grega e renascentista" (Pedrosa, 1996a: 100), como alguns sugerem, marcou definitivamente sua influência sobre os movimentos artísticos de início de século. Mas não é demais lembrar que há um aspecto conservador na arte primitiva, o que a diferencia da arte bruta ou da *outsider art*: passada de pai para filho, ela não pretende romper com

nenhum tipo de vigência social, como ressalta Vitor Musgrave na apresentação do catálogo da exposição *Arte Incomum* (1981).

O elemento ornamental e o aspecto coletivo da arte negra serão marcantes nos desdobramentos da pintura e da escultura modernas. O artista moderno, para Pedrosa, isolado espiritual e culturalmente em uma aprofundada nostalgia, sente a enorme falta de um apelo coletivo, um apelo que se encontra acima do ato estético até, carente de ressonâncias culturais essenciais ao sucesso do trabalho artístico exigente.

> Quando os fauvistas, expressionistas e pré-cubistas descobriram a arte negra, embora nada soubessem da cultura negra, não o fizeram, como alguns sociólogos, antropólogos e naturalistas distraídos ou pedantes pensaram, pelo seu lado 'exótico, bárbaro e escandaloso', mas por suas intrínsecas qualidades formais, sua estrutura hierarquizada em face de uma escultura deliquescente, amorfa, desfibrada, naturalista ou naturalizante, puro amálgama de massas ou teatralidade convencional que então dominava os centros artísticos mais eminentes da Europa. (Pedrosa, 1996a: 100)

Cabe sublinhar que a questão sobre o aspecto individual do artista foi introduzida à época por Herbert Read em seu *Art and Society*, de 1936. No capítulo "O artista como entidade individual", Read considera que o isolamento do artista seria um traço quase autóctone; suas conclusões estão baseadas no exemplo dos Mundugumor estudados por Margareth Mead, que delegam a execução da atividade artística somente a certos indivíduos 'especiais'.

Para os Kadiwéu, a decoração não tinha, portanto, a função de caracterizar *a posteriori* a figura ou a forma concebida; a estrutura resultante era a própria obra finalizada que integrava dois centros constitutivos, o decorativo e o utilitário, formando assim uma ornamentação sem a qual não há a possibilidade da existência do objeto. Em outras palavras, trata-se de uma condição *sine qua non*: conceber o vaso sem a ornamentação não é conceber o vaso; alijado desse aspecto decorativo, o objeto não se completa.

O fato de se chamar essa expressividade de primitiva carrega certamente uma ambiguidade que, na França, foi inaugurada pelo *douanier* Rousseau. É nessa medida que o termo 'popular' não parece a Pedrosa muito apropriado; para ele, popular seria aquilo que designa mais comumente a expressão dos ex-votos, as cerâmicas de um Mestre Vitalino e de Manuel Eudócio, ou mesmo certas xilogravuras que ilustram a literatura de cordel, por exemplo.

No geral estudada mais como fenômeno antropológico, essa arte primitiva adentra com intensidade o cenário brasileiro por volta do decênio de 1950, com a chegada das Bienais Internacionais – na primeira de suas edições, por exemplo, Heitor dos Prazeres foi premiado.

Mas, recuando-se um pouco mais na história da arte brasileira, percebe-se que a valorização do *naïf* teve início já em meados dos anos 1940, no Rio, com o incentivo de intelectuais e críticos recém-rompidos com o Salão Nacional de Belas Artes. Além do mais, foi especialmente Ivan Serpa quem estimulou a produção primitiva no Brasil, recebendo *naïfs* declarados em seu ateliê. Desse modo, a descoberta posterior de José Antonio da Silva, Cardosinho, Poteiro e Elisa Martins da Silveira (integrante do Grupo Frente), artistas de representação popular e avessos ao apelo intelectual, só veio coroar o estilo dentro do circuito cultural de um país que começa a olhar para dentro si, mas agora por um ângulo mais ampliado, inclusivo.

A inegável empatia com que o público se identifica com as obras denuncia seu aspecto essencialmente artesanal, narrativo e de fácil leitura. Nelas, se não se faz "muita distinção entre o ser e o fazer", não se deixa de reinventar "a própria criatividade num processo artesanal", muitas vezes marcado pelo uso de materiais ruins e de locais inadequados de conservação, embora sem "prescindir da 'artisticidade'" (Ardies, s.d.: 12). Pintando as festas de boi, de Reis, São João, circos, procissões de bairro e a vida no campo, plantações, bichos de estimação e figuras curiosas, o artista ingênuo nunca almeja conceituar: ao contrário, apenas mostra. Tampouco é contrário à arte moderna, se bem que seja subestimado por ela.

Para Jacob Klintowitz, o surgimento desse interesse esteve intimamente ligado àquele longo percurso da cultura ocidental que virá alcançar as "convenções e a sabedoria formal", ou seja, ao alargamento da consciência consequente das inovações científicas no início do século XX. Uma vez conquistado, tal alargamento vai "da sabedoria formal até a libertação do sentimento, do procedimento artístico e do inconsciente". É muito provável que a expressão primitiva existisse bem antes do que possamos imaginar, embora a tenhamos conhecido apenas a partir do surto impressionista: antes, sem aceitação social, não dispunha de um lugar público de comunicação (Klintowitz, 1985). Por outro lado, Lucien Finkelstein (1994: 27) chega a considerar que o *naïf* poderia ser a "mãe de toda pintura, já que a arte rupestre dos tempos pré-históricos foi o berço da arte *naïf* e, por conseguinte, de toda

a arte". Com a sorte da riqueza temática oriunda do cenário invejável do país, da diversidade étnica, do misticismo e da multiplicidade de manifestações folclóricas, somada à onipresente assinatura das obras, minúcia que lhes confere autenticidade e origem, a especificidade da pintura *naïf* no Brasil deixa evidente que

> não tem tradição à semelhança dos *limners* norte-americanos, artistas anônimos e autodidatas que pintaram segundo o modelo importado, principalmente da Inglaterra, durante a época colonial e nos primeiros anos republicanos dos Estados Unidos da América. (Ardies, s.d.: 24)

Sob essa ótica, para Pedrosa – que inclusive rejeitava a rotulação de primitiva ou ingênua –, a expressão genuína dessa manifestação artística, exterior ao condicionamento cultural, comunica algo mais próximo da intemporalidade, em que pese a observação, nos artistas, de lastros psíquicos primários que "trazem consigo, insuportáveis a carregar, mensagens que não sendo de hoje jamais se transformarão em 'média'. São imemoriais como a consciência". Na ebulição das bienais que reconheceram o valor dessas "coisas insólitas e claras, gratuitas ou não", o crítico já destacava o significado exotérico da mensagem, aquilo que mais lhe interessava dentro de uma recuperação arraigada na nova visibilidade das artes marginais, "um arcaísmo gestual ou mesmo conceitual" característico desse tipo de criação. Pedrosa sentia-se seduzido pelo caso particular de Darcílio Lima, que rejeitou participar das bienais e cuja obsessão, "que está no ápice de uma onda de contestação revolucionária", foi capaz de nos conscientizar de que "Uma coisa são os artistas fora do tempo, num descompasso cultural e moral que em parte os libera do cotidiano; outra coisa são os 'fantásticos' e 'ingênuos' de seu tempo, e até das modas cujo condicionamento é cada vez mais adequado aos fins, ao comércio" (Pedrosa, 1981: 305-306).

No entanto, uma porção considerável de críticos avalia que o ingênuo quase sempre segue sem filiações literárias, despreza a história da arte e nunca pretende nela se atualizar. "O que não significa, obviamente", assinala Klintowitz, "que ele não seja capaz de sofrer influências ou influenciar" (1985: 20). Ao lugar reservado à mitologia e ao alento cotidiano das imagens simples ou descritivas, soma-se o aspecto fantástico da vida, engenho de motivos para uma visão da realidade de um ponto de vista bastante particular. Criando uma espécie de jardim do Éden terrestre, perdido na atemporalidade, o artista não erudito está como que fora da tradição pictórica. Na sua pintura,

testemunhamos uma oportunidade rara, a do criador movido por uma necessidade interior que pouco se preocupa com as noções exteriores de perspectiva ou de linha, por exemplo. O que se lhe toma mais a atenção é a justa colocação dos acentos emocionais de inspiração pessoal, e nada mais. Eis o caráter virgem, "intocado" dessas imagens, apreendido por Pedrosa na fineza de sua observação.

Por outro lado, contudo, é justamente esse o predicado que, segundo Finkelstein (1994), distanciaria o pintor *naïf* do artista popular, das crianças, dos artistas brutos ou dos doentes mentais. O aspecto coletivo e anônimo do popular e do folclórico, de onde a própria cultura *naïf* deriva, denuncia um traço dissonante de ligação com a iniciação ou a tradição do artesanato, rejeitada pelos primitivos. No polo oposto das artes populares, a não ser pelo "estado geral de ingenuidade inata", o artista *naïf*, "diletante independente", trabalha com toda a liberdade e sem os vínculos das obrigações étnicas, históricas.

Quanto à arte infantil, tem-se por analogia somente a ingenuidade na criação, talento primordialmente coetâneo da infância. A criança – como conclui o autor, em contraste com o que ocorre no adulto – não consegue se apropriar da artisticidade: sua arte é efêmera, no geral esvai-se junto com as brincadeiras e o avançar da idade. Com relação à arte bruta, por outro lado, toda a diferença: caminhando em chão corrosivo através do "curioso, bizarro, diferente, chocante, ousado, desrespeitoso, sem-lei, selvagem escandaloso, anárquico, enfim, tudo o que poderia chamar de anticultura, de antiarte, de mau gosto extremo" (Finkelstein, 1994: 30), a arte bruta se distancia em muito do mundo mágico, atraente e fascinante do *nativus*.

No caso da arte dos doentes mentais, fica em comum o fato de que, em sua maioria, tanto estes como os *naïfs* nunca aprenderam a pintar, não se submeteram ao ensino das belas-artes; e assim como na arte bruta, os materiais empregados pelos artistas primitivistas se detêm em artefatos muitas vezes rústicos, e muito raramente utilizam o óleo, por exemplo.

De resto, como entende Finkelstein (1994: 31), a meu ver de maneira um tanto didática, basta "observar que, ao contrário dos quadros indefiníveis e delirantes dos alienados, os quadros dos *naïfs* são agradáveis de ver, repousantes e poéticos", pois o pintor *naïf* é um "ser que vive em boas relações com seu ambiente e em um equilíbrio adequado consigo mesmo". Não obstante, um paralelo entre as expressões marginalizadas do "matuto"

e as do louco ainda é possível, pois tanto um como outro criam com grande liberdade. Pode-se também assumir que em ambas as expressões subsiste o princípio de uma tarefa não filiada à história da arte: de inspiração pessoal e voltada para o cotidiano, mediada pela imaginação ou pelo inconsciente, a criação ingênua se entrega à emoção subjetivada e à poesia narrativa.

É possível compreender ainda que não somente a ação livre de criação, como também a não rara contaminação pela marginalização que sofrem aumentam o elenco dos aspectos compartilhados entre a arte virgem e a arte primitiva, e desta à arte dos povos primitivos. Ainda que não sejam a mesma coisa, confundem-se não muito raramente. "O que não lhes retira o mérito de serem uma arte espontânea, autodidata, de origem individual e centrada na pessoa do narrado" (Klintowitz, 1985: 24). Nesse caso, há em alguns artistas a escolha da figuração paisagística (nunca abstrata), onírica ou fantástica como motivo de composição, por vezes de forma muito parecida com o expressionismo, com o pontilhismo ou o surrealismo, todavia sempre resguardando seu caráter 'inato', ao largo das referências determinadas pela experiência acadêmica.

Arte Virgem é Arte Infantil?

Poderíamos dizer que o segundo vetor poético a compor a ideia de arte virgem concebida por Pedrosa é a chamada arte infantil. No Brasil, as iniciativas pioneiras dessa expressão apresentavam forte influência do escolanovismo, na esteira da linhagem inaugurada pelo educador Augusto Rodrigues e cuja influência culminaria em outra experiência bastante significativa nesse contexto: a escolinha de Ivan Serpa, desenvolvida em um colégio particular do Rio de Janeiro nos anos 1940.

Historicamente, as escolinhas de arte infantil constituem uma iniciativa pedagógica criada no final do século XIX pela experiência inaugural de Franz Cisek, um arquiteto vienense. Ao costurar sua concepção de arte virgem, Pedrosa investiga as origens dessa preocupação e relata:

> Cizek, que se hospedara como estudante em casa de humilde carpinteiro, pôde observar mais de perto as atividades livres das crianças, não só de sua casa mas também da molecada da rua. No meio que ele escolheu para viver existia essa coisa inteiramente rara na civilização mecanizada e intelectualizada de hoje: uma sincronização perfeita entre o que a mão de carpinteiro fazia e o que seu cérebro pensava. (...)

> Em frente à casa do carpinteiro, num canto de rua suburbana da velha capital austríaca, havia uma cerca de madeira sobre a qual a molecada da redondeza costumava não só evolucionar como rabiscar a giz. Os meninos, então, atentos, silenciosos, disciplinados, como numa reunião clandestina, de que participavam com exclusão dos passantes, ficavam horas naquela atividade gráfica. Aquela cerca era o campo de observação predileto de Cizek. (Pedrosa, 1996a: 63)

Ele, então, percebeu que nas crianças se acumulava um intenso poder "secreto" de criação; anteviu, naquele momento lúdico do desenhar ao lado da cerca, o quanto as crianças conseguiam se libertar das regras de seu professor, sem deixar de lado no entanto a constância, a ordem e a coerência disciplinadoras. A partir dessa observação, o arquiteto acumulou um vasto material totalmente desconhecido dos meios educacionais oficiais, experiência que, aliás, acabou contribuindo em suas atividades no Judgenstill, grupo que avançou no desenvolvimento do desenho industrial moderno. Antes, ainda, Cisek manteve relações com o grupo Sucession, de Klimt e Otto Wagner.

Mais uma vez veem-se aqui os lastros das vanguardas históricas no pensamento do crítico brasileiro: já no início do século XX, pintores como Picasso e Matisse, Klee e Kandinsky arriscaram levar a cabo a máxima baudelaireana do retorno à infância:

> A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. (...) O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser.

Isso posto, como deixar de observar os parentescos teóricos entre esse romântico do final do século XIX e à beira do precipício moderno, que concebe o gênio somente como "*infância redescoberta* sem limites", "à força de ser ingênua" (Baudelaire, 1996: 18-24, grifos do original), e aqueles que conceberão mais tarde as artes bruta e virgem, destacando seu caráter inusitado, e cuja paixão não explode senão na expressão das telas?

Mário Pedrosa, no encalço da questão levantada pelo arquiteto e convencido de que a educação tradicional desenvolve no homem um embotamento da espontaneidade e dos sentidos, refletirá enfim que a "reeducação da sensibilidade" é, com efeito, a lição primordial dada pela arte infantil. Na contramão da academia, Pedrosa se amparava no exemplo de

Cizek para discutir a capacidade criativa e ao mesmo tempo espontânea da criança: para ser exercida de maneira "livre", a expressividade nunca deve se deixar subjugar pela satisfação estética adulta. Com isso Pedrosa não queria dizer que o estímulo para a desinibição da criança seria um fim em si mesmo, uma espécie de cultivo da espontaneidade não mediada e a qualquer preço, cujo resultado nos é velho conhecido: perda da forma e da sensibilidade, ganhos em narcisismo.

No Brasil, a descoberta ocorrida na Áustria será cada vez mais importada pelas escolas de ensino primário no início do século XX. Os experimentos iniciais – em sua maioria ancorados em estudos europeus e norte-americanos sobre a teoria da recapitulação, doutrina que consiste basicamente em fazer comparações entre desenhos de crianças e de sociedades remotas procurando encontrar paralelos entre a evolução do indivíduo e a da espécie – foram realizados nos laboratórios de pedagogia experimental das Escolas Normais, onde o interesse era predominantemente científico.

Todavia, Mário de Andrade foi dos que primeiro se interessaram pelo assunto, assim reunindo uma vasta coleção de desenhos e pinturas infantis entre os anos de 1927 e 1942. Atuando como crítico no *Diário Nacional*, Andrade escreveu em 1929 uma série de três crônicas sobre o tema, intitulada "Da criança-prodígio" e, em vista da oportunidade, aproveitou para fazer apontamentos sobre a pintura moderna. Afastando-se da tese "abstraicizante" sobre a arte infantil – há, para Mário de Andrade, estados de sensibilidade que escapam à apreensão da inteligência –, o poeta afirmou que

> A criança é especialmente o ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraideira completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não obumbra a totalidade da vida sensível. Por isso ela é muito mais expressivamente total que o adulto. (...) A criança utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha. Dirão que as tendências dela inda não se afirmaram. Sei. Mas é essa mesma vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total. (Andrade, 1976: 30)

Para o autor da *Pauliceia Desvairada* a figura do menino prodígio encontra aqui seu destaque. Alguns diriam que o caráter prodigioso das crianças é mais comum no tocante à música; ainda assim, argumenta ele, entre os possíveis intérpretes exímios, ponto máximo ao qual uma criança poderia chegar, ninguém chegaria a ser um exímio compositor, a autoria é aqui

raríssima. Já o campo das artes plásticas seria, entretanto, fértil nesse sentido: surgem aí "desenhos magníficos", "obras-primas inestimáveis" que poderiam se comparar a pinturas de Rembrandt, Picasso, Goya, como sugere Andrade. Vejamos que o paralelo se direciona a artistas "modernos", e não aos clássicos – o que está em jogo são as maravilhas da inteligência.

> Em Rafael, Ticiano, Ucello, etc., etc., a inteligência intervém diretamente na criação plástica. Fazem tudo de forma a que a inteligência se compraza com a criação plástica e a compreenda. Um braço não pode estar fora do lugar nem maior que o outro, uma sombra tem de ser explicável por um fenômeno de natureza. Nos outros não. A sensibilidade plástica sobrepuja a inteligência e muitas vezes até prescinde dela como em Grünewald, no Greco, em Lautrec e nos modernos. (Andrade, 1976: 130-131)

Aproveito a citação de Ucello para acrescentar que, muito antes do contexto moderno, a admiração pelas crianças prodígio nasceu com a Idade Clássica e atravessou o Renascimento, quando o caso de Giotto se tornou notório. Mas é possível dizer, como afirmam Kris e Kurz (1988), que as idades consideradas da infância variaram ao longo do tempo, o que sugere que essas anedotas criadas em torno do artista teriam sido utilizadas como "fórmula biográfica". Mário de Andrade, por outro lado, estava claramente preocupado com a esfera da arte moderna, antecipando talvez alguns dos traços do que viria a ser a guinada da abstração no Brasil: ao pintor não naturalista interessava abandonar o realismo primário da inteligência "em proveito dessa mesma inteligência". Revelando o caráter expressivo e emocional de seu trabalho, sua rebeldia tomava a frente no "domínio carinhoso da razão". Tais ressalvas não impediram que muitos críticos e artistas desaprovassem a artisticidade infantil. Porém, de acordo com o escritor, isso ganhou corpo por duas razões: "Primeiro: nós não damos importância ao que menino faz. Acha-se graça e apenas. Segundo: damos importância por demais ao que gênios catalogados fazem. Acha-se importante e guarda-se" (Andrade, 1976: 133).

Para Mário de Andrade, esses ingredientes extraestéticos encontrariam poucas justificativas em um exame mais rigoroso: tanto para o menino quanto para o artista, se ambos partiram de "estados de sensibilidade plásticos" e com um domínio técnico consciente dos materiais, nesses casos o valor artístico da criança e o do adulto equivaleriam. "O artista e o piá foram iguais", conclui, "e as duas obras plasticamente possuem valor igual" (Andrade, 1976: 133).

Além de Mário de Andrade, Anita Malfatti também esteve interessada pelos desenhos dos "imberbes". Reunindo trabalhos concebidos na Escola Americana da rua Itambé, a artista promoverá em novembro de 1930 uma primeira exposição, sobre a qual escreveu o poeta, quase como 'antecipando' Pedrosa: "É incontestável que na centena de trabalhos que vi, havia não só muito o que aprender *como teoria de pintura e como psicologia*, mas também umas três ou quatro obras-primas indiscutíveis... para mim" (Andrade, 1976: 277, grifos meus). Ele sugeria então que os rastros de uma diferença essencial entre desenho e pintura seriam justificados apenas na medida em que à segunda cabem as liberdades da imaginação criadora, abandonando-se, ao primeiro, a tarefa de explorar o domínio carrancudo da expressão intelectual.

Sabemos assim que a valorização do espírito isenta da razão determinista não se deixaria vencer, mesmo que, como que sob o efeito de uma roldana, ainda tenha se manifestado de maneira menos radical em Mário de Andrade; contudo, essa valorização viria a ser sem dúvida necessária e reincidente no pensamento futuro de seu xará, Mário Pedrosa.[8]

No Brasil dos anos 1940, Pedrosa julgava que a experiência mais significativa era a de Ivan Serpa, devido à sua aproximação com o MAM do Rio de Janeiro – era ele o orientador da escolinha no museu –, que lhe permitiu organizar exposições com as obras das crianças frequentadoras do ateliê. O professor Serpa, na medida em que não suprimia a criatividade dos pequenos à perícia técnica, não as reduzia à cópia dos modelos e estereótipos: em vez de lhes ensinar a fazer desenhos, comentou Pedrosa em "Arte infantil", ele "ensina crianças". E acrescentou: "Os desenhos espontâneos da criança são infalivelmente de natureza artística. Só deixam de o ser quando se dá a intervenção dos métodos de ensino convencional ou da imitação do natural" (Pedrosa, 1996a: 67). Dessa experiência destacaram-se talentos precoces: Maria Alice, Vera Lúcia, Maria Inês, João Arnaud e Carlos Val. Val, ainda muito jovenzinho, chegaria a integrar a equipe dos neoconcretos, como mencionei no capítulo 1. Os pequenos artistas também expuseram trabalhos na Petite Galerie em torno de 1950.

[8] É sabido também que os Mários eram amigos e interlocutores. Pedrosa admirava, com efeito, a obra de Mário de Andrade, como é possível observar nas cartas que endereçou a Lívio Xavier (cf. Marques Neto, 1993).

Antes de almejar a formação de artistas, coube a esse ensino "preparar a meninada para pensar certo, agir com justeza, manipular as coisas judiciosamente, julgar pelo todo e não parcialmente". Os que assim procedessem, ainda que nunca mais pegassem nos pincéis, teriam guardadas as faculdades de toda experiência que se julga estética: "apreciarão todo trabalho bem realizado, pois neste sentirão, compreenderão a presença, a participação carinhosa do homem, penhor do racional, a emprestar-lhe um valor estético que transcende até ao ético" (Pedrosa, 1996a: 31). E o mérito dessa educação pela arte seria, como pensa Iná Camargo-Costa, "ensinar a criança a *não temer as emoções* e, ao contrário, permitir que elas aflorem e desabrochem" (2001: 63, grifo do original), sem nunca deixar de lado o coeficiente de integração que possibilita dominar os materiais e instrumentos, o que configura o fechamento de um processo mais rico de aprendizagem.

Ora, tanto na arte infantil como na arte primitiva ou na arte virgem, deve-se caminhar no fio da navalha, *ex æquo*: nem totalmente devotados somente à técnica de produção artística, isto é, escorando-se nos preceitos acadêmicos e na sistematização excessiva dos procedimentos que legitimariam a qualidade estética desta ou daquela obra, nem determinando como arte a mera projeção de paixões ou conflitos internos, produtos da catarse e idiossincrasia que viriam a reinar anos depois no país (Pedrosa, 1996a: 83). Negando-se à criança a escolha do progresso espiritual, fica assim tolhida a genialidade virtual que nela poderia estar contida, a passagem do estético ao ético.

Concorre também um terceiro problema, tão exterior quanto decisivo, definido por Rudolf Arnhein (1997) como "efeito visível". Despertando desde cedo o interesse da criança pelo visual, Serpa acelera no aluno a descoberta do momento em que o visual vem a se impor sobre os impulsos de ordem motora, estimulando no aprendiz a compreensão do nascimento da forma e de sua complexidade crescente. Essa dinâmica alcançará uma espécie de "conceitualização representacional" amadurecida, ou seja, o próprio efeito visível: quando parte da primeira forma percepcional, a criança experimenta os recursos plásticos que estão ao seu alcance em um passo que chegará ao impacto do conceito propriamente dito, porém agora engendrado no entre-espaço da imagem visual (formal) e da experiência sensível – e é esse elemento gestáltico que interessará por demais a Pedrosa.

A mais pura percepção é a semente mesma do artístico, considera o crítico, e assim o jovem pintor começa a compreender as qualidades que são inseparáveis no interior da diferenciação das formas: na passagem do visual ao representacional se encontra a transformação do *perceptum* mais elementar à forma artística finalizada, de modo que "a pura percepção sensorial se cristaliza em conceito visual" (Pedrosa, 1996a: 66). Nesse caminho de liberdade expressiva, sem medo de errar – e se não for interrompido pela ortopedia pedagógica ou pela técnica do desabafo –, o sujeito constata que no interior da percepção coexistem fatores intuitivos, sensíveis e lógicos, tornando-se capaz de perceber que já nisso se descobre "um impulso insopitável para a articulação, para a estruturação", isto é, um mínimo de significação que sobrevive no material o mais inarticulado... Enfim, gozará da "vida como uma sadia e bela obra de arte a preservar" (Pedrosa, 1996a: 78). Arte virgem, sem mais, nem menos.

Em resumo, insiste Pedrosa (1996a: 74, grifo meu):

> A educação pela arte – e é o único processo educacional realmente eficaz – ensina sem dúvida à criança não temer as emoções, permitindo, ao contrário, que elas aflorem e desabrochem; mas deve ensinar-lhe também a integrá-las, como fator dinâmico, por excelência; é indispensável e salutar, dá personalidade própria. Seu coroamento só se completa quando nele se encontram, como os seus componentes principais, o poder de visualização global das coisas e um pensamento condutor, coerente e racional, quer dizer, *estético*.

Arte no Hospital

Nesse mesmo momento, surgia em Pedrosa o interesse pelas atividades expressivas realizadas nos hospitais psiquiátricos. E a tonalidade dessa sua *démarche* se tornaria evidente: assim como em Nise, seu romantismo se justifica na própria vida dos estudados. Basta lembrarmos que boa parte dos pacientes se dedicava inteiramente à pintura em função de sua condição asilar. A visibilidade do que faziam os moradores de Engenho de Dentro certamente acompanha uma abertura mais ampla para o fenômeno da arte no hospital; é o que se poderá constatar, por exemplo, na sensibilização cultural que se deu mais adiante em torno da obra de Arthur Bispo do Rosário. Artista reconhecido que viveu a maior parte de sua vida internado na Colônia Juliano Moreira, 'curiosamente' seu currículo hospitalar registra

algumas passagens pelo complexo manicomial do Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII) entre as décadas de 1940 e 1950.[9]

A respeito deste tema "criação e loucura", inclusive, há de se levar em conta que naquele momento circularam várias publicações (ainda que hoje estejam praticamente esquecidas, talvez por seu ecletismo gritante). Em Porto Alegre, Martim Gomes, que era ginecologista, anticomunista e fazia parte da Academia de Letras do Rio Grande do Sul, um dos primeiros a aderir à psicanálise no país, publica por volta de 1930 o seu *Criação Estética e Psicanálise*. Nesse mesmo passo, Yolanda Mendonça, pesquisadora do Instituto da Ordem dos Advogados Brasileiros, defendia no decênio seguinte a tese *Psicologia e Arte nos Anormais*, publicada anos depois na capital gaúcha e cujas conclusões foram majoritariamente influenciadas por Jung.

Antes mesmo de nos determos no tema da presença da doença mental nesse contexto da arte virgem, caberia sublinhar uma particularidade. Entre a produção de arte infantil e a dos psicóticos, Pedrosa logo marcava uma diferença elementar: haveria um aspecto mais sombrio da pintura dos últimos, embora sua fabulação seja "mais seguida". Na pintura dos doentes mentais, denotam-se tons mais graves de composição, sendo que os "móveis subjetivos que impulsionam os autores" são nesses casos "mais carregados". "Em compensação", continua o crítico, neles os "achados puramente pictóricos ou plásticos se realizam com mais frequência" (Pedrosa, 1994: 7). De outro modo, Finkelstein indica uma diferença no nível do ato de criação: segundo ele, enquanto a criança pinta por diversão, o "psicótico o faz sob impulsos incontroláveis" (1994: 30), ou melhor, na solidão em que se vê aprisionado, sua difícil relação com o mundo exterior.

Tais relações dão direito a estabelecer uma comparação: não se pode perder de vista que, a despeito dos demais paralelos estabelecidos entre a

[9] Fontes sugerem que Arthur Bispo do Rosário teria sido transferido para o CPPII em 1948, pouco depois do momento em que Nise da Silveira fundou sua Seção de Terapêutica Ocupacional nas dependências do grande hospital; Bispo, porém, nunca se engajou nas atividades dali. Autora de biografia de Bispo, Luciana Hidalgo (1996) aventa uma suposição atraente: o que teria Bispo produzido se tivesse se misturado aos outros artistas internados em Engenho de Dentro? Ela menciona uma ocasião em que Fernando Diniz (um dos "notáveis" do Museu de Imagens do Inconsciente) se encontrava, por sua vez, exilado na Colônia Juliano Moreira, em meados de 1970, participando das atividades de praxiterapia propostas no galpão de artes improvisado no Núcleo Ulisses Viana, atividades em relação às quais, aliás, Bispo também se mantinha reticente.

criança e o louco, essa aproximação, embora naquele momento ancorada no carro-chefe da produção expressiva, faz na verdade um retorno ao ideário moralizador que durante o século XIX dominara o campo psiquiátrico. Em ambos os contextos, a medicina condenou ambos à inferioridade de uma psicologia comum, a saber: a estrutura infantil de condutas (Foucault, 1994).

As poéticas de evasão iniciadas nos primórdios do século XX tiveram como 'resultado extremo' – e não por acaso – uma valorização hiperbólica dos desenhos de crianças e alienados. Mario de Micheli sugere, nesse sentido, que todo o espírito que vai se formando da ascensão da burguesia europeia até o mito de evasão atualizado pelas vanguardas históricas configuraria, ao fim e ao cabo, um desejo incessante de procurar o que ajudaria os artistas a se alijar "das regras de uma cultura comprometida a seus olhos" (Micheli, 1983: 66)[10]. Já Peter Fuller, crítico mais preocupado com a questão da alteridade nos vanguardistas e influenciado pela teoria kleiniana, diz ao contrário que as formas surgiriam para aqueles artistas "não como uma indulgência nem como uma fuga ao mundo, mas antes como uma *extensão* dentro de uma área fechada de experiência" (Fuller, 1983: 171, grifo do original).

Por outro lado, e diante de uma situação pós-revolucionária abatida pela alienação completa, fugir da sociedade e de seus vícios não poderia encontrar outro meio que não fosse o isolamento consciente em lugares o mínimo possível tocados pela civilização. Mas esse ato não deve ser confundido com decadentismo, sustenta Micheli (1983): o caráter revolucionário das vanguardas reside na possibilidade de descobrir um terreno histórico próprio para 'atuar'. Em termos poéticos, a repulsa ativa do modernismo ocidental teve como representante o repúdio ao figurativismo acadêmico, uma plástica a ser substituída urgentemente por uma linguagem ela mesma 'virgem', o menos contaminada possível pela tradição.

É precisamente disso que se trata quando sugiro um "caráter estético" da arte virgem: o mito do selvagem, e por extensão todo o processo que culmina nesse *Zeitgeist* que aprecia o primitivo, o tosco e o bruto, não seria outra coisa senão o desejo moderno do "encontra-te a ti mesmo". Ora, os 'desenraizados' não almejavam outra coisa senão sair de si para retornar a si. E o saldo do retorno consistia em ganhar uma isenção de ânimos burgueses, vale dizer, a possibilidade de se afastarem (os artistas) "da hipocrisia, dos

[10] A tradução dessa passagem, assim como as dos demais textos aqui citados cujos originais são em língua estrangeira, são de minha autoria.

convencionalismos e da corrupção" (Micheli, 1983: 55), e isso não só no nível dos ideais, mas também fisicamente.

Migrando do terreno artístico para o circuito médico, a produção expressiva dos "alienados" ganhava importância considerável pouco antes desses acontecimentos. A partir da segunda metade do século XIX, e principalmente com a curiosidade em torno do suicídio enigmático de Jean-Jacques Rousseau, a psiquiatria francesa vê seus ânimos excitados pelo fenômeno: "o reconhecimento de uma arte da loucura se dá em 1860, e ela é coisa de psiquiatras", conclui Frédéric Gros (1997: 169) em sua pesquisa. O historiador trabalha especificamente com os 'escritos' produzidos pelos pacientes, embora ele mesmo reconheça não perceber uma diferença estrutural entre a análise de textos e a interpretação de pinturas, a serem feitas em vista dos objetivos da psiquiatria da época, o que autorizaria perfilá-las em um mesmo degrau. Considerava-se, por exemplo, que a loucura de um gênio como Rousseau seria, a rigor, o mal em contágio de toda uma geração – a romântica –, senão de todo um século.

Esse conjunto de episódios foi delineado justamente no período em que o século XIX assistia a uma marcada transformação nos campos da ciência e da arte. Em 1857, um médico escocês chamado Browne traria a público seu livro *Art and Madness*, no mesmo passo em que um teórico da antropologia criminal como Cesare Lombroso, colecionador declarado de "arte asilar", escrevia *Genio e Follia,* sete anos depois. Charcot e Richet haviam estudado *Os Demoníacos e os Enfermos na Arte* no momento em que Julio Dantas lançava, em Portugal, seu *Pintores e Poetas Rilhafoles*. Na América Latina, já em 1899 o médico argentino Jose Ingenieros comunica aos alunos sua *La Psicopatología en el Arte*, publicada vinte anos depois. E a reflexão ia estendendo suas fronteiras por intermédio de outros pesquisadores como Auguste Marie, que abria em Villejuif a coleção do Musée de la Folie em 1905, Mohn, Vinchon, Marcel Réja (pseudônimo de Paul Gaston Meunier), Morgenthaler (seu trabalho sobre Wölfli é de 1921), e sobretudo Hanz Prinzhorn, que foi o primeiro a admitir a existência de uma capacidade artística nos loucos, sugerindo teses que influenciariam, significativamente, Mário Pedrosa e Nise da Silveira.[11]

[11] Na biblioteca da psiquiatra encontra-se um exemplar do *Bildenerei der Geisteskranken*, de Prinzhorn, a quem será necessário retornar no capítulo 3.

O comum, em todos os autores, é o método: trata-se basicamente da comparação da pintura do louco com a expressão dos povos primitivos, das crianças e dos artistas modernos – especialmente os expressionistas. O objetivo médico mais imediato – aumentar a acuidade de seu instrumento diagnóstico – forçava levar em consideração o auxílio das obras para esse fim. Uma vez entendidas como documentos clínicos, tornavam-se rapidamente provas irrefutáveis de morbidade, anexadas à observação empírica do doente.

A ligação entre arte e loucura, diferentemente de outras épocas, começava a ser ressignificada ali sob a batuta da 'vontade nosográfica'. A realidade material do escrito e do desenho passa a exercer a mesma função de um recurso legal, e com essa estratégia a medicina se impõe como iluminação da verdade. Exemplo curioso: tem-se notícia de que no famoso Salão dos Recusados aventou-se uma hipótese sobre a influência da loucura nos participantes, ainda que tenha sido diagnosticada sob o signo da "loucura lúcida". As referências teóricas de Morel ou de Moreau de Tours, nesse sentido, começavam a aproximar o louco do gênio, de modo que ambos ganhariam o sinônimo da 'excentricidade'. Logo, o excêntrico se transforma em classe nosológica, assim como a superexcitação intelectual desses indivíduos denuncia a natureza mórbida do processo criativo. Assim, no silenciamento imposto pela loucura, surge a genialidade que fala. Vítima preferida da genialidade incontrolada, a loucura vem mostrar suas garras. A mistura entre gênio e louco refaz um caminho de violência classificatória que reafirma a força de certas ideias insuportáveis à humanidade, delegando-se ao sujeito o lugar do "possesso".

"O romantismo", se concordarmos com Gros, "é a atenção prestada a esse nó de tenebrosidades do homem a que se intitula 'eu'". Do culto à sensibilidade exacerbada à exaltação interior da paixão, o artista romântico – portanto louco – é o único que consegue ouvir – justamente porque louco – os mínimos ruídos de inquietude em seu espírito. "A abertura da doença", acrescenta o autor, "não está mesmo contida na natureza do objeto (paixões interditadas, desejos inaceitáveis), mas na própria estrutura de um sujeito à escuta problematizada dele mesmo" (Gros, 1997: 77). A cura, dirigida à miséria intelectual, pretende afogar uma arte delirante em cuja patologia se anunciava não só sua própria decomposição como também o declínio moral do homem contemporâneo. Vejamos, nesta perspectiva, o que o dr. Toulouse conseguiu escrever a respeito de Émile Zola:

> não é nem epiléptico, nem histérico, nem alienado. É um neuropata sofrendo desde muito tempo de problemas nervosos incômodos e persistentes, tais como: contratura das acomodações, falso infarto, falsa cistite, enurese constante, dor difusa, ideias mórbidas de dúvida, aritmomania. (Gros, 1997: 141)

Desse modo, a arte produzida na loucura criativa ganhava prestígio e espaço dentro de um quadro de táticas de poder que visavam a reforçar ideologicamente os alicerces institucionais da psiquiatria, mantendo o profissional como *expert* no interior da lógica manicomial, incumbido até certo ponto da função mais demandada pela ordem social, a de exterminar tudo que lhe for impróprio: desordem de sentimentos, incoerência, superexcitação dos nervos etc. Fica claro que "genialidade mórbida" e "degenerescência" só foram aproximadas pelo uso de estratégias de controle, ou melhor, por uma junção arbitrária que advém de uma psiquiatria que progredia muito pouco em seu trabalho clínico.

Com Marcel Réja, entretanto, a dinâmica arte-loucura ganha novo impulso. Atualizado em meio a uma cultura manifestadamente moderna, Réja conclui, em seu *L'Art chez les Fous*, que "a arte do louco é a arqueologia espontânea da grande arte. Ela é seu revelador absoluto", com o mérito de denunciar a história original de toda a grande arte, de Lascaux ao presente (Gros, 1997: 186). Cinco anos antes, Kandinsky previa essa relação trans-histórica ao perceber que "na superfície de nossa cultura uma figura se deplora, fazendo aflorar momentos de *inocência*". Klee, por sua vez, diz que nos loucos, crianças e primitivos se conserva ou se reencontra nossa faculdade máxima de 'ver' (*apud* Laude, 1987). Estiveram ainda presentes nessa discussão surrealistas como Breton, Éluard e Ernst, uma espécie de conluio que criaria um discurso homogêneo para críticos e artistas. Utilizando-se das mesmas categorias estéticas, esse discurso reunia espiritualmente as crianças, os loucos, os povos primitivos e... os artistas!

Ao menos no campo psiquiátrico, arte e loucura adentram o pensamento moderno pela via do questionamento, no final do século XIX. Tal aliança acusa e ultrapassa o ponto nevrálgico das tensões sociais em uma atualidade histórica que procurava negar permanente a noção de cultura. Com Freud, finalmente, torna-se possível admitir que essa recusa se localiza na esfera da própria constituição subjetiva, ou seja, na ruptura vertical que o sujeito louco inaugura diante de suas determinações históricas. Algo que encontraria seu ápice na noção foucaultiana de "ausência de obra", quando se designa

> esse gesto de recusa da história onde a loucura e a arte contemporânea, desde Freud e desde Gauguin, encontram seu recurso: momento em que a obra para ser recusa a si mesma, em que a loucura delira porque ela não *quer* dizer nada. O louco, o artista coincidem desde a parte não dialética dessa reversão, colados pela chama dessa recusa que se dá para fora da história como Van Gogh se dizia 'fora de lugar'. (Gros, 1997: 197, grifo do original)

Ao término da década de 1940, a discussão se vê alimentada por obras de Mohr, Bertschinger, Rorschach, Pfister e Charles Baudouin. Desde 1930 Baudouin era conhecido por *Psychanalyse de l'Art*, no mesmíssimo contexto em que surgia uma revisão fenomenológica dos manuais por Henry Ey, para não falar na famigerada exposição *Arte Psicopatológica* de 1950, realizada em Paris no 1º Congresso Internacional de Psiquiatria. E era nesse exato momento que Jean Dubuffet propunha sua noção de arte bruta, fundando sua *Compagnie* na capital francesa. Dubuffet, munido de uma crítica radical ao humanismo, antecipou, com efeito, os "traços da sensibilidade minimalista" que caminharia *pari passu* com a concepção romântica ressurgida com a arte abstrata. Segundo Dubuffet, sugere Frayze-Pereira (1994: 47), o artista deve sempre "suprimir a assinatura pessoal de sua obra. Se ele pinta um retrato", acrescenta, "deve procurar libertar o retrato de quaisquer traços pessoais. Trata-se de fazer uma arte impessoal que rejeita o primitivismo, o surrealismo e o expressionismo abstrato com veemência".

Nesse compasso, historiadores na linha de Gombrich e Panofsky, descendentes da Escola de Viena, foram se aproximando cada vez mais da psicologia da arte, assim como Ernst Kris e Rudolph Arnheim, os quais, o primeiro inspirado na teoria psicanalítica e o segundo na *Gestaltpsychologie*, concentraram-se cada vez mais em estudos que envolvem personalidade, arte e percepção. Na França, René Huyghe "ressignifica a Psicologia da Arte (...) ocupando em 1951 uma cátedra de Psicologia das Artes Plásticas no Collège de France" (Frayze-Pereira, 1994: 38). Mas foi somente nos anos 50 que uma psicologia da arte propriamente dita veio a se configurar. Na opinião de Frayze-Pereira (1994: 38),

> Em suma, vista em panorâmica, negligenciando nomes e a exata cronologia, a Psicologia da Arte, em suas várias vertentes (da experimental à psicanalítica), aprofunda-se e institucionaliza-se no início dos anos 50. E a maior contribuição que desse movimento resulta é que não basta considerar apenas os dois polos da 'experiência estética' – o subjetivo e o objetivo. Não é possível

> esquecer que o sentido inerente a ela não reside apenas nos estados psíquicos do sujeito, nem deriva dos objetos como direta consequência de suas qualidades físicas, pois a 'experiência estética' tem um profundo 'caráter valorativo'.

Com isso, desejo propor a hipótese de que a experiência da dra. Nise e as primeiras investigações "psicológicas" de Mário Pedrosa (sua tese sobre a *Gestalt* em 1949) são como um reflexo conjunto de um movimento histórico conhecido. É, nesse sentido, notório que os casos de Artaud e de Van Gogh caem aqui como uma luva, pois talvez sejam os exemplos mais indiscutíveis de uma inflexão que se disseminou em um *Zeitgeist* que reuniria arte e loucura num só lugar. Ora, assumida a condição artística de um determinado sujeito louco, a síndrome de sua artisticidade poderia ser justificada pela condição "genial" em que ele se encontra, deixando-o na condição de um *sui generis* em meio à cultura de sua época. Em outras palavras, genialidade e doença mental poderiam a partir de então andar de mãos dadas, e foi com base em uma visão romântica como essa que se contaminou o jogo de relações em que a própria concepção de "arte virgem" pôde vir à tona. Basta lembrar o quanto Artaud serviu de estrela guia para a dra. Nise da Silveira ao longo de 'toda' a sua vida (Silveira, 2009). Emydgio de Barros, sem dúvida um dos mais reconhecidos entre aqueles de Engenho de Dentro, chegou mesmo a ser considerado o "maior gênio da pintura brasileira" por ninguém mais ninguém menos que... Mário Pedrosa.

A dimensão da instantaneidade que entrecorta todas as quatro "poéticas" não deve ser tomada no sentido da pressa, de uma manufatura que seria feita de qualquer jeito, "sem arte". Como indica João Frayze-Pereira (1999a: 20-21), "essa condição que faz do artista um inspirado não significa espontaneidade selvagemente criadora por oposição à disciplina profissional. Ao contrário", ele acrescenta, "se nos concentrarmos sobre o trabalho concreto de alguns artistas do Museu de Imagens do Inconsciente, verificaremos que se estes podem ser entendidos como 'placas sensíveis', nenhum deles pode ser visto pela ótica da improvisação". Comentando Pedrosa, conclui que ainda que sejam espontâneos, "esses criadores virgens começam a pintar depois de adultos e 'doentes'". E justamente por isso "nada, no plano da arte, permite distingui-los dos normais".

Assim, a arte de crianças, a arte primitiva e a de povos primitivos, assim como a arte de doentes mentais, formam um aparato conjuntural diante do qual a noção de arte virgem surgirá como 'crítica' e 'resistência'. Resistência

maior diante da condição residual que a sociedade lhe impõe; e do mesmo modo crítica em relação a essa própria sociedade com suas normatividades. Para definir com maior precisão essa noção de arte virgem que venho tentando recuperar até o momento, é necessário refazer os passos de um aprofundamento teórico que Mário Pedrosa foi realizando entre 1947 e 1952, o período mais privilegiado de construção dessas ideias.

ARTE VIRGEM E HISTÓRIA DA ARTE: TEORIAS

A bem dizer, Mário Pedrosa nunca utilizara a expressão 'arte virgem' (com as duas palavras assim sobrepostas) antes de 1949, quando veio a público o artigo "Pintores de arte virgem" no *Correio da Manhã* de 18 de dezembro. A ideia foi utilizada com mais liberdade somente nos artigos que escreveu para *O Estado de S. Paulo* entre 1960 e 1970, por motivo das críticas para as Bienais. É importante lembrar que a essa altura já se tinha notícia das exposições que a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, conduzida então pela dra. Nise, havia realizado entre 1947 e 1949.

Se seguirmos o roteiro do crítico, perceberemos que a concepção de arte virgem é entrecortada por quatro eixos norteadores, cujas teorias dizem respeito não somente à arte virgem em si mas dão margem para perceber todo um panorama da reflexão de Pedrosa sobre a arte moderna. Quatro textos, aqui descritos e analisados cronologicamente, compõem esse panorama. "Arte, necessidade vital" (1947), consiste em uma conferência feita sob encomenda para o encerramento da primeira exposição organizada por Nise no hospital, palestra na qual Pedrosa marca o início de suas reflexões sobre o assunto. *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (1949) é a tese em que se destaca um esforço de aprofundamento sobre a psicologia da criação, antecipando uma ligação entre arte e psicologia de forma bastante original, ainda que não toque tão profundamente na questão da arte virgem em si mesma. "Forma e personalidade" é terceiro texto do percurso: escrito três anos depois de *Da Natureza Afetiva...*, esse ensaio visava a completá-la na medida em que revia as principais conclusões com base em uma leitura mais atenta da psicanálise e, sobretudo, da fenomenologia. Finalmente, com "Arte e Freud", de 1958, Pedrosa fecha um círculo de suas reflexões sobre arte e subjetividade e, por conseguinte, sobre a arte virgem, entretanto influenciado a partir de então pelo inconsciente freudiano, em texto aliás

bastante afinado com alguns escritos da dra. Nise, como se observará a seguir.[12]

Arte, uma Necessidade Vital?

"Arte, necessidade vital" é a conferência que encerrou a primeira exposição realizada pela dra. Nise das dependências do Centro Psiquiátrico Nacional (futuro Centro Psiquiátrico Pedro II), em 31 de março de 1947. Foi nessa ocasião que Pedrosa inaugurou sua trajetória de defesa dos pacientes de Engenho de Dentro. Como se sabe, os preconceitos que a iniciativa enfrentou não foram poucos. Para Pedrosa, não obstante, junto com a revelação das artes "não mediterrâneas" e primitivas, da arte infantil e do inconsciente psicanalítico, e da função que as relações formais exercem no fenômeno da percepção, essa primeira exposição dos artistas de Engenho de Dentro marcava um ato embrionário de rebeldia, a fazer frente ao tradicionalismo acadêmico que ainda reinava soberano no país. Mais do que falar das pinturas em exposição, Pedrosa se dedicou, no texto, a discernir questões históricas que envolvem a percepção estética de sua época.

É curioso observar que, na maior parte dos casos, o preconceito diante das imagens virgens partia de críticos de arte, como no caso de Campofiorito, visto no capítulo anterior. Por isso a discussão inicia com o questionamento da relação entre o público e a obra de arte: "A realidade é que o mundo de agora não sabe o que é arte". Segundo Pedrosa, a incompreensão que se dirige à arte moderna, isto é, àquela que não segue a imitação da natureza como paradigma, contamina também o olhar que se dirige às imagens produzidas pelos pacientes do grande hospital. Esse ataque ao "circuito" estabelecido das artes se refere diretamente a

> artistas, críticos, apreciadores conscientes e finos que guardam, porém, da educação acadêmica, noção de certo modo anacrônica da questão. Para esses, só interessa o resultado, isto é, a obra realizada, cujo fim é ser perpetuamente admirada ou adorada, num novo fetichismo. Só veem a obra-prima. A arte para eles não perdeu a maiúscula. Ainda é uma atividade à parte, excepcional, e o artista um ser misterioso envolto num halo místico ou mágico. (Pedrosa, 1996a: 42)

[12] Os textos foram compilados por Otília Arantes em um único volume: cf. Pedrosa, 1996a.

É digno de nota o caráter de "pureza" que Pedrosa alia às imagens que vieram da "estatuária negra, pré-colombiana, ou indonésia (...) Daí o profundo efeito revolucionário que exerceram sobre a sensibilidade dos melhores artistas contemporâneos". A meu ver, é assim que já em 1947 o crítico interpelava esse traço que se manteria constante na avaliação que fez da arte virgem. Ora, segundo ele, a percepção de que há grande semelhança entre "as obras de homens broncos e anônimos de um povo e as das gentes simples de outros povos" é a prova mais evidente de uma "ingenuidade nativa comum" que atravessa a expressão de todos esses povos. Assim, tal ingenuidade "era como uma senha emotiva dando entrada por toda parte, porque se sentia nela uma evidente manifestação da ordem poética, que é universal". Logo se verificariam o grau de parentesco "entre as artes dos diversos povos primitivos" e "as manifestações semelhantes das crianças de todo o mundo" (Pedrosa, 1996a: 43-44), fenômeno que seria mesmo um divisor de águas que encaminharia a cultura à modernidade das artes. Ora, o mesmo repúdio "academizante" enfrentado pelas expressões marginais não deixou de exercer seu poder diante dos artistas que conhecemos como "vanguarda". Os artistas de Engenho de Dentro provam, mais do que ninguém, que a arte é uma necessidade vital:

> A atividade artística é uma coisa que não depende, pois, de leis estratificadas, frutos de *apenas uma época* na história da evolução da arte. Essa atividade se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem de nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado. (Pedrosa, 1996a: 46, grifo do original)

Não obstante, o crítico reconhecia alguns limites nos trabalhos em exposição. Nesse momento, é possível dizer que Pedrosa guardava alguma reserva com relação à artisticidade dos trabalhos, uma reserva que, entretanto, foi arrefecendo ao longo do tempo, ainda que, de fato, ele nunca tenha aberto mão da diferenciação entre arte virgem e arte. "O que falta, diga-se de passagem, nessas amostras embrionárias de arte que aqui temos", declara o crítico, "é a vontade realizadora, aquela terrível vontade quase inumana que vencia o próprio caos interior em Van Gogh, impondo uma organização plástica e disciplinando suas forças explosivas subordinando tudo à ordem

cósmica final necessária à criação". É certo que, assim como acontece a Van Gogh, a 'vontade criadora' seria capaz de superar a loucura, nos artistas virgens. Contudo, mesmo "no mais artista, no sentido técnico, dessas personalidades ora expostas diante de nós, nota-se a ausência dessa resistência formal, alma da composição". Tais limites, no entanto, são o que "mais diferencia o desenho ou a pintura de uma personalidade psicopática ou de uma criança de um artista ainda consciente". Ainda que os trabalhos tivessem grande capacidade plástica, neles continuam predominantes "o aspecto da confidência subjetiva, a explosão do eu afetado, ou o espanto cósmico da criança diante do espetáculo eternamente novo do universo" (Pedrosa, 1996a:50).

Estava lançado o gérmen para todo o pensamento pedrosiano (vá lá o termo!) posterior sobre a função terapêutica ou não da arte (função que se afirma, entretanto, somente quando ela pretende "chegar à harmonia dos complexos de subconsciente e a uma melhor organização das emoções humanas"), das reações conscientes sob influência inconsciente na experiência estética, do papel do afeto e da inspiração como conhecimento e expressão na percepção artística etc. Aliás, nessa perspectiva, o que seria mais romântico do que pensar nos poderes de criação como trabalho de 'inspiração'? Basta pensar novamente na expressão que dá título à conferência:

> Em essência a atividade criadora repete, inconscientemente, a incessante recriação do milagre da vida no organismo; e é isto que dá esse poder exultante ao trabalho da criação pura (...) Dessa forma tomaria o mesmo fenômeno caráter de verdadeira necessidade vital, pois não seria mais do que a transposição no plano humano das leis da criação cósmica. (Pedrosa, 1996a: 55)

A arte não tem obrigação de repetir ou copiar a natureza, embora obedeça às mesmas leis que a regem, na medida em que a interpreta. Advinda de loucos, de "simples de espírito" (1996a: 55) ou de "normais", a arte, que para o crítico já pertencia ao universo inconsciente, repete e completa o gesto do grande criador: a ordem natural que vence o caos. Ademais, a associação que Pedrosa faz entre gênio e criança é tomada originalmente de Baudelaire, para quem a genialidade seria nada mais do que a capacidade que tem o artista de retornar à infância, de viver um "estado da infância" sendo ele um "homem-criança" no qual o processo da criação advém do inconsciente.

Em minha opinião, deve-se reconhecer que, ainda que Pedrosa não o tenha declarado, essa noção de inconsciente está mais distante do inconsciente freudiano e mais próxima do inconsciente coletivo de Jung, escolha que no entanto se inverteria anos depois. Para ele a obra, nesse período de *Arte, Necessidade Vital* (isto é, na segunda metade da década de 1940), seria uma espécie de mundo encantado das formas que nasce no interior mais recôndito do homem, isto é, um repertório coletivo de possibilidades que está em qualquer um e em 'qualquer época'. "Pura criação do espírito, a obra sai do inconsciente ou do nada", lê-se naquele ensaio, "com o calor das coisas que nascem para a vida porejando alegria, dor, afetividade" (1996a: 56).

Além de crítico e organizador da cultura, estaríamos diante de um Pedrosa "antipsiquiatra"?

> Do ponto de vista dos sentidos e da imaginação, um criança retardada ou um adolescente mentalmente enfermo é, em geral, bastante normal; é por isso que se tornam possíveis de sua parte manifestações e realizações artísticas autênticas. O apelo criador ou imaginativo deles não desaparece. Ao contrário, muitas vezes se pode intensificar, torna-se mais urgente e irreprimível do que no tipo normal, pois será então o único veículo seguro e em que confiam, de comunicação com o exterior, de comunicação real, isto é, de alma para alma. (Pedrosa, 1996a: 54)

Teses sobre a Percepção Estética

Sem mencionar em momento algum a noção de recepção estética, teoria que viria a se desenvolver efetivamente apenas trinta anos depois, a tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, defendida por Pedrosa em 1949 e coincidentemente na mesma época em que ocorria a segunda e mais relevante exposição realizada pela dra. Nise no a partir de então Centro Psiquiátrico Pedro II, é um testemunho da investigação minuciosa feita pelo crítico acerca do problema da relação entre o espectador e a obra de arte. Nesse sentido, "*denn was innen, das ist aussen*" [O que está dentro está fora] serão as palavras de Goethe que auxiliarão a imergir nesse texto que, como assim compreendo, dá continuidade lógica a *Arte, Necessidade Vital.* Mais do que saber "como os objetos são concebidos já na consciência refletida", Pedrosa almejava compreender, em sua pesquisa, "como nós os *percebemos*" (1996a: 109, grifo do original) e, assim, como apreender as coisas do mundo.

Se o que define a percepção é a distinção de determinada estrutura, a apreensão se dá pela forma, que possui leis próprias de organização.

Partindo da ideia de que o "aspecto sensível dos objetos é o que antes de tudo seduz o artista", o texto é concebido sobre as bases da mais fina *Gestalttheorie*, sobre a qual Pedrosa importou uma série de livros após regressar de seus estudos de filosofia na Universidade de Berlim. Iniciando com uma dura crítica à teoria da empatia, a *Einfühlung* de Lipps e Lee que, segundo o autor, conduzia a expressão estética a uma experiência puramente passiva e subjetiva, sem se esquecer das teorias da catarse e do associacionismo psicológico, Pedrosa optara, por fim, pela psicologia da forma. Para ele a *Gestalt* fornecia uma teoria que, sem deixar de lado o aspecto subjetivo do fenômeno perceptivo, no avesso do associacionismo, tampouco se acomodava no atomismo das demais abordagens. No seio de seus objetivos, mais que ninguém a *Gestalt* partiria rumo à compreensão da objetividade e da autonomia que residem no interior da categoria 'forma'. O interesse de Pedrosa se justifica: se a forma é em si mesma sensível, ela atende a um programa funcional. E é por isso que existe arte. Contudo, é fundamental observar que, logo de início, Pedrosa recusa as premissas utilitaristas da percepção, segundo as quais o sistema perceptivo obedeceria tão somente à satisfação de necessidades práticas ou adaptativas, já que a "percepção estética é, em grande parte, regida por leis de organização de um modo que parece desinteressado". Nessa condição, para "distinguir uma forma, para vê-la, os elementos intelectuais de cultura, de significação são dispensáveis" (Pedrosa, 1996a: 111; 145). É o que permite, digo de minha parte, o interesse pelas imagens virgens, tão estigmatizadas pela cultura artística pensante. Para o visual, o que vale são os componentes intrínsecos à imagem, quer dizer, à forma, sua unidade irredutível: relações de figura-fundo e de espaço perceptivo, leis que regem a estrutura, capacidade de intuição e, sobretudo, qualidades sensíveis do próprio objeto.

Às voltas, portanto, com o antiquíssimo problema da percepção, Pedrosa encontra na escola alemã uma primeira sistematização a respeito da "necessidade universal" de organização espontânea. Tomando o campo perceptivo como fonte de excitações exteriores, os princípios da estruturação entram no jogo para "apreender a existência de propriedades inerentes do objeto fisionômico, organizadas estruturalmente em todos" (Pedrosa, 1996a: 149). Com Koffka, Pedrosa acreditava na construção de uma terceira psicologia,

que não é a do artista ou a do espectador, como é comum denominarem-se as psicologias da arte, mas uma psicologia que se preocupasse com os produtos alcançados na arte – em outras palavras, uma psicologia voltada para a obra.

À época, o que interessava ao crítico era o "objeto fenomênico" em jogo, já que "existe independentemente, e são as suas qualidades intrínsecas, suas propriedades formais que o distinguem como um todo à parte, com existência própria" (Pedrosa, 1996a: 149). As decorrências subjetivas da experiência estética, tanto no criador quanto no espectador, deveriam ser mais apropriadamente consideradas 'efeitos', em vez de interpretadas sob o regime da causalidade. E ao contrário da psicologia comportamental, por exemplo, que defende que a percepção estaria a serviço da simples adaptação biológica ou de utilização para fins práticos, a psicologia da *Gestalt* conseguiria ir além com base em um novo conceito de estrutura. Com ela se poderia abordar o fenômeno artístico sem incorrer no "unilateralismo subjetivo" (Pedrosa, 1996a: 150), dentro do qual residia a psicanálise, que fora evitada pela tese em razão de critérios metodológicos.

No fenômeno da percepção, concluiu Pedrosa, tem-se uma complexa e oportuna possibilidade de superar a eterna dualidade objetivo-subjetivo, caso se conciliem os termos de modo não excludente. Em primeiro lugar, dizer "subjetivo" ou "objetivo" dependeria do pertencimento ou não da coisa a um determinado 'eu'; em segundo, essa coisa será objetiva ou subjetiva dependendo do organismo com o qual se encontra em relação. Ora, e se além disso o percebido for uma obra de arte? Como Pedrosa indica em sua monografia, a obra de arte é 'fenomenologicamente' objetiva e, ao mesmo tempo, 'funcionalmente' subjetiva. O objeto é percebido graças ao sujeito que o contempla, ao passo que a percepção do sujeito é, por sua vez, confrontada e determinada pela própria presença do objeto. Há um sujeito (*ego*) que vê e um objeto a ser visto: é o aspecto relacional da percepção que garante a condição estrutural – e esta seria, nessa medida, a grande tese a ser defendida. Assim, "a reação emocional não é uma reação qualquer, contingente, ou automática; ela é um resultado inteligente das propriedades do objeto" (Pedrosa, 1996a: 157).

Cabe mencionar a capacidade de articulação e crítica de teorias psicológicas apresentada no texto, que Pedrosa costurou de um modo bastante pertinente. O problema da expressividade, tão fundamental nessa noção de

uma arte virgem que vai se amalgamando, ganha sua primeira face "científica": a respeito da percepção infantil, por exemplo, o crítico sugere, na esteira de Scheler e Bühler, que a expressão "é, pois a tradução fenomenológica, para a criança recém-nascida, das primeiras estruturas e formas que ela distingue". É por isso que, segundo ele, a "expressão vem antes de percebermos as coisas" (Pedrosa, 1996a: 159, 167). Daí seu caráter estético *a priori*, algo que garantiria a existência, ainda que rara, de uma arte de crianças, como vimos há pouco. Amparado em Koffka, por outro lado, o crítico descobre que o mundo primitivo, na medida em que é fenômeno, implica não apenas as determinações que se costuma chamar de objetivas, mas também as 'afetivas'.

Isso dito, e se as formas se impõem como sedutoras, por que não dizer que a natureza afetiva da forma reside no poder fisionômico do próprio objeto, uma vez que o "ato de perceber já é um ato de criação" (Pedrosa, 1986, 1996a: 177), configurando no receptor campos sensibilizados e carregados de afetividade? E entre "outras experiências suscetíveis de revelar essa relação entre uma forma expressiva e um fenômeno afetivo", acrescenta Pedrosa (1996a: 175), "a arte se encontra talvez em primeiro lugar", pois ela se define por uma qualidade única: o que o objeto de arte exige do espectador "não provém de sua capacidade para satisfazer qualquer necessidade ou desejo nosso", mas é um fim em si mesmo. Cada forma carrega um poder fisionômico reconhecível capaz de suscitar reações as mais variadas, ainda que circunscritas a uma determinada estrutura psicofísica. As experiências de Wolf, como recorda o crítico, são incontestáveis, nesse sentido: há uma correspondência direta entre expressão e forma. O que uma imagem transmite não seria, portanto, nem um tipo de projeção do sujeito nem de interiorização, teses que recaem no psicologismo; mas isso tampouco impede que suas propriedades deixem de apresentar uma "exigência interior" (Pedrosa, 1996a).

E ao descrever essas características estruturais do objeto da percepção, Pedrosa não poderia estar falando de arte virgem?

> Os objetos têm por si mesmos, em virtude de sua própria estrutura, *independentemente de toda experiência anterior do sujeito* que os percebe, *um caráter próprio, as qualidades do insólito, do estranho, do assustador, do irritante ou do plácido, do gracioso, do elegante, do áspero, do mavioso, do repulsivo, do atraente* etc. (Pedrosa, 1996a: 193-194, grifo meu)

Entretanto, diria Pedrosa, a capacidade de ver tais características vem se perdendo paulatinamente na experiência moderna; o homem moderno não vê os objetos, e a eles chega a se opor. Caberia aos artistas virgens recuperá-la? De acordo com o crítico, este mundo de agora é definitivamente "mais pobre em caracteres fisionômicos"; ora, se compararmos os homens de agora com aqueles de civilização mais primitivas, "onde o campo é geralmente menos diferenciado, com outras qualidades dominando nele", perceberemos o quanto o caráter estético do visual já se perdeu (Pedrosa, 1996a: 174).

Annateresa Fabris (1995), de sua parte, indica alguns perigos a serem evitados quando se reflete sobre a noção de arte virgem: a "nova visão" buscada por Pedrosa em meio ao embate realismo *versus* abstracionismo que vinha se configurando, com o reavivar das discussões na imprensa e pela introdução de novas categorias estéticas, trazidas em grande parte por ele próprio, chegaria a cair fatalmente em uma espécie de formalismo da "percepção pura", algo que, se aconteceu, deveu-se ao seu anseio quase obsessivo por uma "guinada da abstração", para citar a feliz expressão de Otília Arantes.[13] É o que faz com que Pedrosa goste cada vez mais de Carlos Pertuis, um dos artistas virgens surgido no Engenho de Dentro, por exemplo, em função de um apego "às percepções externas" que nele vai se tornando cada vez mais "rarefeito e longínquo (...) Sem ligações com o mundo exterior", suas plásticas "imaginações estão fora do tempo" etc. (Pedrosa, 1996a: 89). Mesmo depois de adotadas as categorias freudianas que o habilitariam a enxergar na expressão artística uma possibilidade concreta de se questionar a normalidade, a noção de arte virgem só poderá ser compreendida se circunscrita e datada nesses limites.

Grande parte dos problemas trazidos por Pedrosa em sua tese não se esgotou neles mesmos. De acordo com o próprio autor, "Forma e personalidade", escrito três anos depois, é o texto que visava a completar as ideias surgidas em 1949 e, ao mesmo tempo, corrigir alguns dos equívocos que ele havia reconhecido com o tempo. A meu ver, foi certamente essa retomada que permitiu a Pedrosa configurar com maior precisão sua noção de arte virgem, sobretudo porque ele estava, à época, às voltas com uma reflexão

---

[13] Em contrapartida, Otília Arantes (2004) não concordaria com uma acusação de formalismo como essa. De certo modo, acredito que as duas interpretações não se excluem: se admito que Pedrosa tenha se aliado à pureza da forma como aspecto relevante, nem por isso se deve esquecer que a busca ininterrupta pela síntese nunca deixaria de se colocar, para ele, como 'utopia' a ser alcançada de maneira concreta.

que serviria teoricamente aos artistas cariocas que rompiam com a tradição concreta. Com isso, sua problemática acerca da sensibilidade é composta por um conjunto de ideias do qual participarão, do meu ponto de vista, os artistas virgens.

Arte, Forma, Personalidade

Imbuído dessas noções sobre a natureza da forma e retomando uma questão formulada pelo crítico Roger Fry sobre a aplicabilidade ou não da psicanálise e da psicologia à experiência estética, Pedrosa buscou refletir de maneira indireta, ainda que mais pausadamente, sobre a noção de arte virgem e seus elementos constituintes em "Forma e personalidade". O tom formalista de suas conclusões se apresentou desde o início, com apoio nas considerações de Fry – ainda que de maneira crítica. Pedrosa chegou a escrever linhas como "A obra de arte (...) é uma construção completa, autônoma, isolada, e sua finalidade está em si mesma e consigo termina. Ainda muito pouca gente, entretanto, é capaz de perceber só o significado das puras relações formais" (1996a: 184), e daí por diante.

Com razão, por outro lado, o crítico começou questionando:

> Quando os psicanalistas, nas pegadas no mestre, afirmam, por exemplo, ser a inspiração poética ou artística manifestação dos desejos recalcados, e que esta participa do mesmo processo causador dos sintomas neuróticos, sonhos, alucinações e fenômenos semelhantes, independentemente do valor ou desvalor científico de tais teorias, nada, absolutamente nada se disse quanto ao valor plástico da obra analisada, quanto à ordem e qualidades artísticas da mesma. (Pedrosa, 1996a: 182)

Mesmo assim, o problema não estava resolvido, pois, não obstante, as relações formais,

> Se os sonhos e os símbolos nada dizem sobre o valor autêntico da obra, como separá-los na apreciação desta quando, por exemplo, é a de um neurótico ou de um alienado, geralmente muito rica em elementos? Em que medida tais influências e motivos incidentes, sonhos, alucinações, simbolismos, participam da natureza artística da pintura de um alienado, por exemplo? (Pedrosa, 1996a: 184)

Convém assumir que a resposta para o problema se encontra, uma vez mais, nas propriedades internas da forma. Haveria, seja o artista louco ou são, uma "exigência formal", uma espécie de exigência da obra, como questionaria anos depois Maurice Blanchot (1987), que logra na fatura da composição. Van Gogh é o exemplo máximo do problema: mesmo tendo sido vítima das mais várias tentativas de diagnóstico, ele triunfa com a energia de uma arte revolucionária e inesgotável em si mesma. Por mais intimista que seja a plástica em jogo, conclui o crítico brasileiro, ela deve sempre à forma e senão a ela sua capacidade de emocionar e, com isso, comunicar.

Na acepção filosófica da estruturação formal, o esteta J. Hersch – em que Pedrosa se baseia – afirma que a dimensão inconsciente já está presente logo no início da composição; em outras palavras, ele sugere que por vezes a forma, que só posteriormente se delineará, seria fruto de um estado "virgem" inicial e não consciente. Coisa para bom entendedor, como um Pedrosa: diante de nosso objeto – a arte virgem –, tais considerações servirão como uma luva. É desse modo que um "artista virgem", por ter sofrido menor contágio da cultura, por assim dizer, teria maior disponibilidade para a forma, processo que na verdade dele se apodera. E a "verdade é também que a própria forma, no momento em que se cria, vem não se sabe de onde" (Pedrosa, 1996a: 185).

Entretanto, apesar de seu sucesso ter como condição inescapável a proximidade da "pureza" das formas, como concordariam outros críticos formalistas, não é o caráter embrionário (inconsciente) que confere à forma sua eficácia artística: o que lhe garante tal eficácia é, principalmente, a 'elaboração'. "Fazer algo de obscuro como desconhecido", afirma Hersch, "é fugir à encarnação e ficar no elemento dado. A arte manifesta o que é obscuro sob uma forma clara" (*apud* Pedrosa, 1996a: 186). Até as obras mais simples devem possuir um contorno, uma estrutura cuja tensão formal é fruto do conflito polarizado entre o inconsciente e a elaboração (consciente). "A arte no inspirado ou no esquizofrênico surge da polarização de seu inconsciente", conclui Pedrosa com base em Hersh, "da matéria de seu inconsciente com o esforço construtor do espírito cambaleante. Daí o drama interior, a força de tensão de sua forma" (1996a: 186).

Um breve desvio: é curioso notar aqui a luta que Pedrosa foi travando com a psicanálise, ao longo do texto, nas suas notas de rodapé. De Jung a Rorschach, ele foi costurando uma trama que almejava criticar o caráter conteudista do pensamento freudiano. Certas noções foram revistas no tex-

to seguinte, “Arte e Freud”, como veremos; por ora, há de se notar o repertório de seus interesses: no subcapítulo “Inspiração e loucura no passado” (1996a: 203-206), que compõe esse “Forma e personalidade”, Pedrosa reconstrói uma pequeníssima “história da loucura” bem antes, surpreendentemente, do próprio Michel Foucault. Estaríamos diante de um Pedrosa antipsiquiatra *avant la lettre*? Talvez não cheguemos a tanto, mas é bem possível dizer que seu pensamento foi libertário também nesse contexto. Retomando a pré-história das civilizações primitivas, àquela altura Pedrosa se perguntava, por exemplo: “Como separar, nos profetas daqueles tempos, o louco, o neurótico, o doente mental do homem são, quando seus contemporâneos não faziam essa distinção e, muitas vezes, nem sequer suspeitavam que alguém pudesse fazê-la?”. Ora, a “loucura não é só um mal”, ele mesmo acrescentaria, retomando Sócrates (Pedrosa, 1996a: 203-204); suas conclusões ainda podem ecoar nos ouvidos mais bem informados de hoje, sejam eles provenientes da psicologia, da medicina ou da crítica.

> Na realidade, se os antigos pecaram por ignorância ou superstição, nós pecamos por grosseiro empirismo e um empobrecimento espiritual que de dia para dia se torna mais chocante, pernicioso e abominável. Que reação tem o público em face das mesmas manifestações consideradas no passado como altamente inspiradas e dignas de consideração? A mais reles possível, a mais acanhada, preconceituosa e maléfica. (Pedrosa, 1996a: 205)

Embora admitisse que a experiência estética encontra na formalização uma chave formidável de entendimento, até aquele momento a “problemática da sensibilidade” ainda não havia sido plenamente considerada por Pedrosa – o que só aconteceu dez anos depois, e muito provavelmente a partir do contato com a obra de Alexander Calder. Até então, da forma e seus elementos constitutivos o crítico extraiu o caráter “emocional” intrínseco às obras de arte, retomando as conclusões de 1949, embora não tenha conseguido ir mais além. Não obstante, ele anunciou certas ideias que se revelaram, com efeito, precursoras da reflexão sobre arte no país:

> A necessidade primordial de expressão, [considerou], é a exteriorização do que na psique é essência irredutível ou a ponte de comunicação do ‘eu’ com outrem. *Não há expressão sem estrutura*, por mais rudimentar que seja. E todo fenômeno expressivo se organiza pela *simbiose do elemento psíquico e do elemento formal.* (Pedrosa, 1996a: 209, grifos meus)

Em qualquer manifestação artística, disse ele no momento – seja criada pelo louco, pelo primitivo ou pela criança, seja de Picasso, Michelangelo ou Oiticica, de Estela do Patrocínio ou Messerchmidt –, pode ser verificada uma qualidade afetiva que antes se encontra dentro das próprias propriedades da visão, daí o caráter estrutural da percepção (estética): é assim que os artistas dão vida às suas imagens, como que assaltados por elas. Sua maneira de conhecer, ver e perceber será sempre mediada por essa misteriosa afecção.

Nisso consistiria precisamente o aspecto fisionômico da imagem, que dá substância formal às obras e lhes empresta uma expressividade. Mais um argumento em favor da arte virgem: "As investigações psicológicas modernas estão revelando, por toda a parte, com uma constância de lei", afirmou o crítico, "o contraste entre a vivacidade e frescura sensoriais do mundo das representações mentais do homem primitivo, do selvagem, e a pobreza cinzenta e neutral do nosso" (Pedrosa, 1996a: 189). Daí o potencial criador renovado por artistas como os de Engenho de Dentro. Ora, se forçarmos o argumento de Pedrosa, isto é, se "Delacroix, Gauguin, Camões, o superracionalista Da Vinci, as crianças, Hoffman, os selvagens primitivos, os alienados e os artistas em geral" forem seres dotados "dessa extrema afetividade expressiva" que existe na visão e a estes acomete, então não há como distinguir, de maneira tão hierarquizada, o que é ou não é arte.

E justamente no caso dos esquizofrênicos, como certificou Pedrosa, esse poder fisionômico da imagem é o que retira as obras da indiferença da coisa pura. Já que o artístico consiste, "no fundo, em ver tudo fisionomicamente", como sugeriu (1996a: 194), a atração que os espectadores, por sua vez, sentem ao receber as obras virgens está aí justificada. Assim como os homens primitivos, os doentes mentais não veem senão afetivamente, "não precisam ser induzidos a uma atitude emocional prévia para perceber a 'cara' das coisas. Veem tudo simultaneamente por dentro e por fora. Daí é que tão espontaneamente, tão facilmente se deixam levar por uma atitude estética; e quando *são dotados de talento plástico*", cabe sublinhar, "realizam obras de causar admiração" (grifo meu). Continuando com Pedrosa (1996a: 195-196),

> Movidas pelo mesmo impulso é que milhares de pessoas humildes – empregados públicos, porteiros, sapateiros, jardineiros – se dão anonimamente ao passatempo domingueiro de fazer objetos novos, inéditos, de pintar, esculpir, pelo simples prazer de criar. São criadores virgens. São homens que até hoje não conseguem contemplar o mundo sem estremecer, comovidos.

Onde podemos encontrá-los? Ora, certamente na exposição *9 Artistas de Engenho de Dentro*. Na ocasião, relembrou Pedrosa, era "difícil dizer que aquelas produções eram de doentes mentais". Se era possível discernir certos problemas de composição, certa relutância ou dificuldade formal, isso não se devia aos problemas mentais, pois são fenômenos comuns a todos. "Antinosograficamente", por assim dizer, o crítico concluiu com Prinzhorn que é quase impossível "distinguir sãos e não sãos de espírito *só ao se contemplarem as obras*" (Pedrosa, 1996a: 206, grifos meus). Arte é uma coisa e psicopatografia é outra, diria Pedrosa. Esse tipo de apreensão da imagem, quando é contaminado pela doença, revelaria ser uma prática bastante comum, aliás, como se poderá verificar mais detidamente adiante.

Ainda que todo o esforço do crítico ressaltasse as vicissitudes da atitude estética nesse contexto, ele fez uma importante advertência a ser levada em conta antes de maiores especulações: "Ao lado deles" – pode-se dizer, dos criadores virgens – "temos outro grupo de adultos, que também não precisam submeter-se a experiências de laboratório para perceber as coisas sentindo ou expressivamente. São os artistas" (Pedrosa, 1996a: 196). É com isso que a categoria arte virgem acabou recebendo um predicado, um sobrenome, bem como moderna, barroca, clássica etc., o que decerto fez com que Pedrosa tentasse resolver o novo problema a partir da meditação sobre o 'símbolo' (ou sobre o onírico na arte) e de seu contraste com o problema formal, seja a obra qual for.

Para o crítico, os elementos formais deviam ser separados dos simbólicos, de acordo com um processo de depuração que deixa ao largo a necessidade diagnóstica. Em lugar de apontar debilidades aqui ou acolá, acompanhando como em ronda hospitalar as impressões da tela, o movimento de depuração é um trabalhar crítico, ainda mais quando se trata das obras de um "neurótico ou alienado". É fundamental discernir o simbólico do onírico, se concordarmos com Adorno, para quem quadros não são sonhos justamente porque "essa não é a maneira pela qual as pessoas sonham" (1991: 87). Do mesmo modo, certas imagens virgens manifestam "em toda a sua nudez e fatalidade o drama da personalidade para afirmar-se e sobreviver" (Pedrosa, 1996a: 198), o que por si só não garante a atitude estética. Seguindo-se essas recomendações, mais tarde o problema poderá ser superado na medida em que, "despojando-nos, de um lado, dos preconceitos correntes contra os doentes mentais ou psicóticos e, de outro superando em nós essa macaqueação dos verdadeiros especialistas" – no caso, psicanalistas e

psicólogos "amadores" –, consigamos circunscrever a análise aos princípios formais das obras de arte (Pedrosa, 1996a: 198). Mais ou menos acometido por alucinações,[14] delírios ou sintomas, o que realmente importa no que se faz esteticamente é a qualidade artística da obra que disso se desliga porque possui autonomia.

A forma tem um inexorável poder disciplinador, excepcionalmente naqueles cujo inconsciente emerge de maneira mais intensa que de ordinário. Potência de ação impulsiva, a forma é também "desejo irredutível de afirmação da personalidade", como se pode concluir com "Forma e personalidade". Na qualidade de artista, ou seja, daquele que retira suas imagens intuitiva ou inconscientemente, o olhar percorre a obra a partir de sua exterioridade "como um todo, independente dos elementos psíquicos, das alucinações, visões e estados oníricos que lhe possam tumultuar o ser" (Pedrosa, 1996a: 198). É preciso reconhecer que, aqui, o crítico está claramente influenciado pelo *Bildnerei der Geisteskranken*, de Hanz Prinzhorn.

A psicanálise, à qual Pedrosa atribui efeitos de uma renovação crítica, em função da sua apurada investigação a respeito do pensamento primitivo, tem o mérito de compreender ainda que os loucos (bem como, de maneira geral, os artistas), mesmo se perdidos diante de uma imposição inconsciente, mas dominados por outro lado pela presença artística propulsora, conseguem controlar as pulsões do *id* e do processo primário, ou melhor, atingem a afirmação de sua personalidade estética. Além do que, em muitos casos – admite-o baseado em um dos primeiros a questionar as relações entre arte e psicanálise, Ernst Kris –, obras produzidas em fases primárias de psicose se acomodariam com facilidade no interesse do público, enquanto aquelas produzidas em períodos mais adiantados da doença seriam desprezadas. Em hipótese, nesse momento a arte deixaria de ser fim para se tornar meio, já que se transforma regressivamente em prática mágica – como se observa nos simples arranhões a lápis ou na criação de rituais que, como em diversas ocasiões, se confunde muito naturalmente com a produção artística. O essencial seria, então, pensar na pessoa estética (Croce), apenas no criador de obras de arte: diante do problema das qualidades formais impõe-se, também, uma psico-

[14] Cabe mencionar o flerte de Pedrosa (1996a: 200) com teorias que procuram investigar os traços pré-perceptivos da experiência mental. A psicanálise mais contemporânea, que ele não conheceu, é bastante rica em investigações que envolvem tais problemas e que faço questão de mencionar (cf. Didier-Weill, 2005 e Botella, 2007).

logia do espectador, que, refazendo às avessas a operação do artista, recria a obra à sua maneira, ainda que inspirado, à sua revelia, por uma identificação inconsciente.

Desse modo, é a forma que, tanto no doente como no são, busca sua própria unidade estrutural, "um todo completo em si mesmo, sem outro objetivo ou interesse particular" que não a efetivação de seu vir-a-ser como obra. Trata-se, em outros termos, de um complexo modal que não dissocia os elementos formais dos psíquicos, tomando-os como coparticipantes, pois a forma parece sintetizar ambos sem colocá-los em antagonismo. Um poder disciplinador emana dos traços fortuitos dispersos na folha, e eis que surge o trabalho do artista: sua obra é o esforço que nasce da consciência dessa imposição. Se há uma regra para a atividade artística, como recriação que existe pelo seu próprio fim e se resume apenas a si mesma, ela, a capacidade de criar, deve apenas... existir.

> A arte é, no homem, o meio pelo qual ele também sopra vida ao barro, como criador. Ele, porém, não tem o segredo dessa criação, que surge, aos seus próprios olhos espantados, como algo de fora, de imanente à matéria em que trabalha, que assim se anima e se organiza, e fala, magicamente, sob os seus dedos inspirados. Até hoje não conseguiu o próprio criador consciente descobrir a receita dessa mágica e utilizá-la à vontade, pelo saber e engenho, na ausência da intuição, do mistério e da loucura. O homem cria na obscuridade. De olhos vendados e os faróis intelectuais amortecidos. (Pedrosa, 1996a: 220)

Caberia registrar uma última questão antes de discutirmos a compreensão da psicanálise por Pedrosa: na sua "Problemática da sensibilidade", de 1959, Pedrosa concluirá haver, tanto na criança como no louco ou no primitivo, um denominador comum: uma "inaptidão" para ultrapassar os limites da pura "autoexpressão". Considero, por outro lado, que isso seria também uma espécie de falso problema: parece-me que aqui não imperam os fatores de determinação orgânica ou psicológica, pois se se admite que para qualquer artista, seja ele doente mental, infantil ou ingênuo, moderno, barroco ou contemporâneo, urge a imposição de exceder as cercanias da expressividade imediata, a questão cai inevitavelmente por terra. Na arte, não se trata apenas de dar a ver os veículos principais da expressão – jogo e ornamentação –, tão caros à noção de arte virgem, como considera Pedrosa. São fenômenos observados nos doentes mentais e nas crianças e também nos artistas. É preciso ultrapassá-los, no entanto, segundo ele, com intuição

e poder disciplinador de ordenação formal, buscando totalidade para si. Sua exigência de autonomia implica que a obra de arte viva subjetivamente.

"Assim, do ponto de vista psicológico", observa-se em outro momento de "Forma e personalidade", é mesmo possível falar de uma "*necessidade* de expressão da alma" (grifo do original) que acompanha o homem desde os seus primeiros passos. E entenda-se por essa necessidade "aquele fenômeno vital instintivo que não se subordina a outro fim além de si mesmo e que, ao contrário, só se aplaca, realizando, quando alcança encarnar-se num molde perfeito e único" (Pedrosa, 1996a, 184-202). Ora, essa noção do "instintivo" mais atrapalha que ajuda, pois parece aqui totalmente descabida; a meu ver, a categoria pode ser substituída pelo conceito de pulsão, diga-se de passagem, assim como devemos fazer ao traduzir o conceito de *Trieb* na obra freudiana. Os limites são claros: evidentemente, Pedrosa não leu Freud do mesmo modo como o apreendemos hoje.

Arte e Inconsciente: Freud por Pedrosa

> As análises simbólicas, a procura de nexos narrativos suscetíveis de explicar os motivos subjetivos que levaram o pintor ou escultor àquela sucessão de imagens, do ponto de vista artístico, não nos interessam. Não é a interpretação, certa ou errada, do drama psicológico no inconsciente que nos vai dizer se estamos ou não em frente de uma obra de arte. (Pedrosa, 1996a: 208)

Este é ponto de largada, deixado por Pedrosa em "Forma e personalidade", a ser elaborado em seguida (por ele mesmo) em seu "Arte e Freud". O maior problema levantado naquele momento era: se os psicanalistas explicam "o processo subjetivo do criador independentemente de seu valor plástico", ou seja, "abstraindo as exigências irreprimíveis da forma", nada atingirão no que concerne à experiência estética. Tratar-se-ia de desreprimir o reprimido da leitura? O trocadilho valioso com a *Verdrängung* (recalque) freudiana pode mesmo vir a calhar.

Pedrosa publica o texto em um número do *Jornal do Brasil* de 1958; consiste em um conjunto de notas que, a propósito da consagração da obra freudiana, veem se somar aos estudos psicanalíticos da arte. Sua intenção primeira seria, a rigor, compreender em que medida o "movimento do inconsciente busca a forma". Baseando-se em "Approaches to art", de Ernst Kris, Pedrosa constrói uma crítica que, com efeito, hoje pouco se sustentaria.

E isso não porque sua argumentação seja fraca, decerto, mas porque o próprio modo como Kris e sua psicologia do ego relacionam arte e psicanálise teria se revelado um tanto limitado (Dionisio, 2010).

Ademais, como era de se esperar, as ideias de Pedrosa superam a preocupação centrada apenas na teoria freudiana sobre as psicoses, a ponto de questionarem certas contradições da chamada "psicanálise aplicada". Associar, nesse contexto, psicose, criação e um "inconsciente a céu aberto" não é tarefa muito difícil, e não é esse o caminho que o crítico deseja percorrer. O que há de relevante é que a partir de então o crítico sublinhará cada vez mais a força inventiva dos artistas de Engenho de Dentro (assim como de qualquer outro em que, 'apesar' da condição de enfermidade, consiga produzir uma obra), procurando ultrapassar a experiência localizada na arte virgem para então compreender uma chave universal para o problema da criação. Em suma, pode-se dizer que o artigo vai 'do estético ao psíquico'. A descoberta da 'natureza afetiva da forma na obra de arte' não é exclusiva da *Gestalt*, daí a urgência diante da qual Pedrosa se viu, mais cedo ou mais tarde, em dialogar com o pai da psicanálise.

Amparada no conceito de sublimação como mecanismo de defesa, que, no âmbito social, reúne as pulsões parciais "inibidas quanto ao objetivo, deslocadas e dessexualizadas" (Green, 1994: 20), a teoria freudiana teria procurado adentrar a esfera do socialmente reconhecido e, nesse meio tempo, o campo das artes – especialmente em relação à literatura, muito provavelmente privilegiada por Freud em função de seu gosto pessoal e da mediação que, nela, se dá pela palavra. Abusar da categoria de sublimação – que nesse ensaio de Pedrosa é a mais tradicional possível –, revela, entretanto, que

> Hoje, os teóricos da análise já sabem e já nos ensinam que tal conceito descreve apenas o aspecto social do processo de descarga de energia de um impulso instintivo que tende a fins não aprovados pela sociedade e pelo superego do indivíduo; ele é, pois, um mecanismo para reorientar o instinto num sentido que mereça o consentimento ou os aplausos do homem em sociedade. E não exprime, e muito menos define, intrínseca ou especificamente, o fenômeno da criação. (Pedrosa, 1996a: 222)

Argumento com o qual se deve concordar dentro de seus limites. De acordo com Pedrosa, se o recorte psicanalítico alinhavou a mecânica do afeto como sentimento regulador da vida interna do artista, a estrutura está aí garantida; partindo disto – da vida interior do artista –, a categoria sublimação

liberta o produto dessa relação artista-mundo para a vida social, segundo um processo de "descarga de energia de um impulso instintivo que tende a fins não aprovados pela sociedade e pelo superego do indivíduo". A pulsão – que aqui ele entende como instinto, por questões históricas que se devem à própria transmissão da psicanálise mundo afora – mediada pela defesa é reorientada no sentido do "consentimento" ou dos "aplausos dos homens em sociedade", mas que ao mesmo tempo libera, na superfície, vestígios inconscientes mascarados. Vale lembrar que "Arte e Freud" é, na verdade, a recuperação mais sintetizada de um trabalho publicado pelo crítico em 1954, assim como uma versão mais atualizada de outro artigo, "Arte e psicanálise". Observa-se, além do mais, que essas concepções estão muito próximas da então recente sistematização terapêutica feita pela dra. Nise da Silveira, que em 1956 escreveu um ensaio de influência psicanalítica inegável, embora seja conhecida sua aproximação com a psicologia analítica de Jung. Na ocasião, Nise empregou conceitos como 'representação' de imagens inconscientes, utilização da pintura como ponto de partida para 'associações livres' em sessões de psicoterapia, permitindo 'catarse'; descargas de desejo reprimido, 'sublimação' de pulsões em sintomas, e daí por diante (Silveira, 1956).

Ora, as teses de Kris ou de Shilder, partindo de maneira ingênua – palavras de Pedrosa – pela via de acesso "individual" à obra, acabam recaindo na inadvertência que delega à arte uma função preliminar de 'comunicação', o que é pouco para o artista. Aos analistas, interessaria mais a pessoa do artista e não a pessoa estética do artista, de modo que acabam dando mais importância às idiossincrasias de sua vida interior que à obra propriamente dita, lugar de onde parte a crítica. Restaria para o crítico, nessa perspectiva, o trabalho "complementar" que vem depois, que é a tarefa de se debruçar sobre a obra pronta, encarando-a como uma entidade autônoma e centrada em si mesma.

O grande mérito dos psicanalistas, acrescenta Pedrosa, é a abertura que criaram no conjunto de interpretações que se detém na "anormalidade". É o que teria permitido a descoberta das culturas primitivas – tão caras à noção que até o momento venho tentando formalizar –, obrigando a história da arte a fazer um recuo até uma temporalidade antes não considerada. De sorte que a "mesma descoberta que se fez em relação ao homem primitivo se estendeu também ao insano e à criança" (Pedrosa, 1996a: 221), ou seja, aos artistas virgens por excelência.

"A arte, mormente a grande arte", escreve o crítico, na esteira de Roger Fry, "não corresponde essencialmente a um reflexo ou a uma representação da fabricação da fantasia, como queria Freud, para quem a arte era um caminho de volta da fantasia à realidade" (Pedrosa, 1996a: 223). Regulada a libido pela atuação das formações sociais, a realização prazerosa encontrada na qualidade afetiva da forma se torna uma questão voltada para uma psicologia da recepção estética que responda ao impacto enigmático da obra no espectador. Em sua leitura, o processo de criação passa pela "passagem da *kathexis* narcísica da pessoa do artista para a sua obra", o que é obrigatório para que uma tela se faça tela e assim produza algum sentido. Quando nessa confusão se atinge o reconhecimento do não eu pelo eu, obra e artista se dividem, embora estejam sucessiva e intimamente ligados – uma como criador e outro como criatura. A partir daí todo o resultado seguirá, sem volta, um caminho independente. Nas relações dinâmicas entre id, ego e superego, como considera Ernst Kris, o id vem de encontro ao ego e, no caso do eu artista, é este que sai vitorioso. Na loucura, o que se dá é o contrário, e o eu é assolado pelos processos primários. Quando as coisas vão bem, a criação vai da mágica à comunicação; quando não, do contrário, "involui".

Mas, mais que falar sobre a capacidade de controle egoico do sujeito psicótico, tais estudos de inspiração psicanalítica acerca da arte dos "insanos"

> vieram trazer nova luz sobre a psicologia da arte. Enquanto nas fases iniciais de alguns estados psicóticos o poder comunicativo aumenta, e as obras de arte produzidas neste estágio são frequentemente mais significantes para o público, já o que é realizado em estados mais adiantados da psicose tende a perder qualquer significação para esse mesmo público. Neste ponto, o problema se bifurca: de um lado interessa apenas, ou sobretudo, aos analistas; de outro, sobretudo aos estetas e aos críticos. (Pedrosa, 1996a: 224)

Tal como em "Forma e personalidade", Pedrosa retoma a ideia de que uma das principais colaborações da psicanálise se encontra na sugestão de um novo paradigma que questiona o cânone de normalidade proposta pela aculturação de origem burguesa. A perene tradição racionalista escamoteava ao homem a aptidão para enxergar no "segredo das culturas primitivas" o nascimento original da arte, e com isso se alijava da liberdade de pensá-no interior desta própria cultura. Com a psicanálise essa reflexão sobre a alteridade ganharia adeptos que, consequentemente, estendiam a origem do fenômeno estético à criança, ao ingênuo e ao louco.

Entretanto, louco ou são, o que importa para o artista é que sua obra seja compartilhada, tenha certo índice de comunicabilidade que signifique algo para sua audiência. O simples efeito catártico, até certo ponto o mais ordinário, não satisfaz a uma análise profunda quando se debruça sobre as reações apresentadas pelo espectador. Este é o Freud lido por Pedrosa: tratando a arte como "purga da alma", como descarga de tensão inconsciente, a psicanálise – questiona Pedrosa – "fez de sua apreciação mero processo repetitivo, através da catarse das emoções que no artista produziria a obra", de modo que ao espectador restaria apenas se identificar com o herói, em uma atitude quase reativa que é apenas "episódica ou transitória, simples processo de iniciação superficial" (1996a: 224-5).

E mesmo quando se fala em identificação, esta também inconsciente, entre espectador e artista, sem querer se toca no equívoco da pessoa biográfica do artista, pois, pensando de novo com Croce, já se torna claro que o que está em jogo é a sua 'pessoa estética', e não a sua história de vida. Se não se partir dessa premissa, o contexto estará imediatamente excluído da análise; a complexidade do entendimento exige, contudo, que o crítico tenha em mente que épocas demandam respostas mais ou menos ativas do público, por exemplo. Nessa psicanálise da arte, ao contrário do que ocorreria no espectador comum, é geralmente à figura do crítico que a identificação se dirige, embora isso se dê na tópica 'consciente', segundo Kris. Com efeito, o apreciador especializado não criaria como o artista, mas, como repousa nesse nível em relação às identificações, acaba tendo a tarefa contrária de 'recriar' a obra – e aqui a figura do crítico surge como privilegiada.

Ainda assim, a leitura da audiência não se esgota tão simplesmente aí, rebate Pedrosa, pois depende, sobretudo, das qualidades formais, de uma demanda que lhe seja feita de antemão em vista de uma contextualização, se esse não for o principal objetivo de qualquer exame rigoroso. O próprio Ernst Kris sabia disso, pois nunca deixou de lado a exigência de apreciação que envolve camadas mais aprofundadas de recepção, escapando assim da relação superficial com a imagem. Ora, para Pedrosa – que no entanto não leu outros Freuds – as teses de Kris e as da *Gestaltpsychologie*, no que tange ao aspecto formal, não são necessariamente contraditórias: "A arte é assim uma sequência de surpresas emotivo-cognitivas", lê-se nas primeiras conclusões de "Arte e Freud". Nessa "súbita aparição" que é o fenômeno artístico, serão realizadas as intuições, quase que fisicamente tocadas, e inclusive a

percepção mais rudimentar poderá ser "causada" por um inconsciente que adiante precisa ser dominado pelo registro da consciência, fornecendo enfim a visibilidade plena do objeto.

Nas palavras de Pedrosa (1996a: 227),

> Ao partir da consciência perceptiva aonde chega o criador e de onde parte o recriador processa-se o encaminhamento por assim dizer lógico, internamente coerente, que nos coloca diante da obra, nos faz penetrar-lhe o segredo, a significação intrínseca, e distinguir a sua unicidade entre os demais objetos apreciados.

O princípio da condensação se alia ao de sublimação e assim resgatam o poder de unir múltiplos elementos dentro de um mesmo motivo, valores significativos que se encerram na linguagem simbólica e em diversos núcleos significantes, ainda que sejam contraditórios. Em concordância com a tese fenomenológica, a ambivalência dos elementos próprios à obra pode ser verificada, pela via do conceito de condensação advindo da *Traumdeutung*, na copresença de suas interpretações, ambiguidade que é privilégio da forma artística e subsiste no "simbolismo preso ao discurso lógico". Esta é uma das principais teses freudianas, a de que o inconsciente, além de atemporal, comporta a contradição, o paradoxo. Por isso a arte está tão próxima da psicanálise, ao menos no que diz respeito à linguagem que lhe pode dar voz. Nessa nova ética inaugurada por Freud, perdura uma mudança de espírito decisiva, garantida no privilégio que a arte congrega de "nos dar da vida uma imagem muito mais complexa e profunda do que qualquer outro meio de expressão" (Pedrosa, 1996a: 230). Sorte dos artistas virgens, que encontram indiretamente aí um lugar para existir. Noutra ocasião – isto é, não em "Arte e Freud" –, Pedrosa arremata o que poderia ter concluído ali:

> Com essa ampliação dimensional estava-se afinal apto a discernir no homem, além de uma racionalidade em botão permanentemente estorvada pelas estruturas sociais de classe, uma necessidade incoercível de fabulação, como compensação sem dúvida a um domínio imperfeito sobre a natureza e que se exterioriza, incessantemente, nas criações míticas dos povos primitivos no seu longo e doloroso processo de passar da natureza à cultura na imaginária infantil desimpedida e, aos trancos e barrancos, nessa insopitável necessidade de expressão que está em todo ser vivo, em todo ser humano, psicótico ou inocente. (Pedrosa, 1986: 286)

AFINAL, ARTE VIRGEM PARA QUÊ?

Em sentido mais amplo, aquilo que Pedrosa enfatizava na arte virgem era, em primeiro lugar, o fato de que as imagens produzidas pelos pacientes da dra. Nise da Silveira alcançavam por elas mesmas a qualidade artística que considerava fundamental à mais alta criação. Em segundo lugar, destacava o aspecto radicalmente afetivo, algo muito próximo de um 'encantamento trágico' expressado no mais das vezes por meio da composição ornamental ou decorativa. Trata-se, em poucas palavras, de uma dimensão trágica que sobrevive à consciência crítica, isto é, a indeterminação angustiada assumida pela loucura diante da classificação nosográfica... uma experiência eminentemente 'moderna', como diria Foucault (2000). Ainda que muitas vezes detidos pelas terríveis emoções que os assolam, os artistas virgens são criadores *tout court*. Excluídos do elenco dos românticos, expressionistas, impressionistas, eles preenchem a tela menos com o que percebem ou veem, e mais com aquilo que sentem. Dessa maneira, no cotidiano prosaico de sua vida, o que importa ao artista virgem é 'ver as coisas como se em cada ocasião elas estivessem sendo vistas pela primeira vez'.

Esse aspecto, que realça a simplicidade inerente às obras, não passou despercebido pela maioria dos autores que com elas viriam a trabalhar, quer as chamassem de virgens, brutas ou incomuns, pois lhes fora possível apreender o sentido da "inviolação" que sofrem. Uma vez que passam ao largo das "características reguladoras da atividade profissional", são trabalhos relativamente independentes e que assim escapam "dos padrões *habitualmente* reconhecidos na síndrome da artisticidade" (Zanini, 1981: 7, grifo meu). Não obstante Victor Musgrave ter aventado a possibilidade de não chamar esses artistas de *outsiders,* como fez no catálogo da exposição *Arte Incomum*, que concentrava várias dessas imagens, mas de *insiders*, não parece que as coisas sejam tão simples assim. Ainda que esses indivíduos estejam no "epicentro" da cultura artística, isto é, "exatamente à beira das fontes de criatividade cujas forças enigmáticas cavalgam qual os cavaleiros do Apocalipse" (Zanini, 1981: 11), nunca um artista virgem viria a fazer parte do 'circuito' propriamente dito de arte: nenhum deles, como se sabe hoje, chegaria a sobreviver com sua produção, por exemplo.

Ora, assim a categoria de "arte virgem" pode ser compreendida com um repertório de possibilidades semânticas relativamente complexo. O que é constante na definição dessa 'poética', se assim podemos dizer, é que, a

meu ver, seu campo estético é absolutamente atravessado pelo jogo de influências entre arte infantil, de doentes mentais, arte *naïf* e primitiva. Já na esfera do que poderíamos chamar de epistêmico – complementar àquele –, a arte virgem é determinada do início ao fim pela ordem do psicológico. A somatória desses fatores é que talvez justifique uma manifestação sintomática tal como expressada pelas diversas tentativas de cerceamento conceitual. Por outro lado, é certo dizer também que essa vontade conceitual, ou melhor, essa sedução pela rotulação é o que designa as inúmeras ambiguidades entre ideias como virgem, bruta ou ingênua que avançam cultura adentro. O próprio Mário Pedrosa nunca pretendeu categorizá-la rigorosamente como um conceito, digamos assim, embora tenha procurado esclarecer sensivelmente muitos dos poréns que cercam o assunto.

No nosso caso admite-se, por ora, que a arte virgem se manifesta como uma espécie de pêndulo equidistante entre o que pertence à cultura oficial e o que é dela excluído. Assim, sua marginalidade pode até ser entendida no sentido psiquiátrico do termo, devido à hospedagem muitas vezes involuntária que acabou ganhando nos manicômios. Ora, 'todos' os artistas virgens que conhecemos no Brasil, seja por intermédio de Nise da Silveira ou pela mão de Osório César, seja ele Arthur Bispo do Rosário, apresentam a marca da institucionalização.

Trata-se de obras produzidas por personalidades "desintegradas" e que, justamente por isso, fazem com que se situem para fora da educação artística por um fenômeno de contaminação. A rigor, os artistas virgens não querem criar obras de arte, e tampouco pareciam querer vendê-las. Por outro lado, ademais, a arte virgem, quando aparece no museu, surge no geral como fonte de curiosidade, fruto colhido de excêntricos que por sua condição de solidão e sofrimento acabam nos causando comoção – um assistencialismo velado que reina ainda hoje em dia.

Nos exemplos em que a expressão virgem migra "de um lugar sinistro como o hospício, onde foi gestada durante anos, para o espaço branco de um museu de arte, onde fica exposta à visitação", de acordo com João Frayze-Pereira, "o espectador poderá se surpreender com o visível se, por acaso, vier a pensar não apenas naquilo que vê, mas, sobretudo no modo como vê". Nessa perspectiva, a participação do espectador se revela uma força de determinação irreprimível: uma vez incorporada pela cultura e desprotegida em seus corredores, a arte virgem "fica exposta aos riscos do silêncio, riscos

que dependerão sobretudo da maneira como o espectador vier a se posicionar diante da obra, isto é, da maneira como vier a percebê-la" e, com isso, "interpretá-la" (Frayze-Pereira, 1999b: 48-54).

Outra condição a ser levada em conta é que a maioria dos criadores não se afirma como 'responsável direto' pela obra: são muitos os que confessaram ter feito o que fizeram "sob a égide de espíritos ancestrais, cujas vozes ordenavam cada passo do processo criativo" (Frayze-Pereira, 1999b: 54). Em "Sobre a modernidade", por exemplo, Baudelaire faz referência ao pintor G., que, além de não se considerar um artista propriamente dito, pede àqueles que publicam ou refletem sobre sua produção que não divulguem sua autoria. Com isso, tem-se em vista mais um aspecto da modernidade que figura em meio às idiossincrasias do artista virgem. O caso do Bispo do Rosário é, mais uma vez, exemplar: de punhos cerrados ante a inesgotável tarefa de reconstruir o universo, Bispo nunca conseguiu sem dificuldade os materiais necessários para realizar sua viagem cósmica rumo ao grande dia da apresentação. Do mesmo modo, Adelina, uma mulher negra de mãos enormes, internada que nunca deixou o CPPII e foi morta a pancadas por outras pacientes, não queria ser artista, só queria ser flor. Fernando Diniz, interno de gestos pacientes, não queria outra coisa senão criar e recriar seu espaço cotidiano, sempre apoiado nos livros de matemática que um dia dele fariam "rico engenheiro".

A esta altura é possível dizer que o artista virgem desdenha o diálogo com a história da arte, e chega ao ponto de desistir da adequação dos materiais se não forem de seu exclusivo interesse 'interno'. Sem condições sofisticadas, o artista virgem cria com o que está à mão. Porém, se sua arte "acontece", as noções delas derivadas esbarram em conjunções concretas, materializadas em data, lugar e enganos – ou seja, neste nó que venho tentando desatar.

Mas isso não é o suficiente. De uma maneira ou de outra, sabe-se, talvez com certa agonia, que as obras já foram incorporadas à vida cultural. Restam, no entanto, questões que parecem se repetir ao longo do tempo, pois nunca foram respondidas: o que ocorre 'à cultura' quando sucede a inclusão? O que será da arte virgem e, consequentemente, da cultura oficial, depois de sua consagração final? Que mudanças sofreriam ambos, arte e loucura – esse Outro temível do homem que o aterroriza desde o espírito clássico –, depois do derradeiro encontro?

No momento atual, essa tensão encontraria certo repouso quando se percebe que

> a loucura de um indivíduo como Bispo do Rosário, isto é, o desmoronamento de sua existência individual, o que interrompeu essa existência e motivou sua exclusão radical da órbita da cultura até o momento da velhice e da morte, é exatamente o que a tornou presente para nós. (Frayze-Pereira, 1991: 184)

A pureza da vontade criativa desses artistas parece herdar um desígnio que pertence ao 'inusitado', isto é, ao inesperado espanto (e mistério) que nos causam quando recebemos, apreendemos, admiramos suas obras. Somos, em verdade, capturados. Rompendo o legado secular de seu silêncio, é a loucura quem triunfa, diria mesmo Foucault. Ora, "esse nosso mundo que acredita poder julgá-la", explicá-la por meio da psicologia ou das ciências da arte, deve ao contrário "justificar-se diante dela uma vez que em seus debates, em seus discursos, é esse mundo que irá se medir por obras desmedidas como as desses loucos". Trata-se de um momento muito exclusivo e, "talvez o único, em que a loucura, já bem velha, com seus mistérios e sortilégios, silenciosamente sorri; momento em que será preciso calar e escutar para que, rompendo o silêncio, a fala trágica possa precipitar em nossa interioridade a experiência da vertigem e, com ela, o desvio do olhar" (Frayze-Pereira, 1991: 56-57).

Ferreira Gullar também sugere algo próximo disso; para ele, observamos aqui uma dinâmica que consiste num "construir-se fora de si, condição essencial à criação artística" (Gullar, 1999: 59). E ainda que venha a ser arte *a posteriori* – que o digam Lucio, Kleber, Gabriel Joaquim dos Santos, Eli Heil, Raphael Domingues, Emygdio de Barros e Aurora Cursino dos Santos –, sua poética nunca se deixaria subjugar pela oficialidade da maré. Imune à necessidade de dominar ou não o plástico, a arte virgem é "invendável, irreprodutível" e "resistente a qualquer tipo de exposição total".[15] Ao mesmo tempo e apesar dos ditames invisíveis do mercado, consegue "manter uma visão própria, um frescor e uma ânsia de criação que

---

[15] Aqui, Frayze-Pereira refere-se à obra de Jacky Garnier, artista incluída na Coleção de Arte Bruta de Lausanne; trata-se de uma tapeçaria, iniciada em 1976, com vários quilômetros de comprimento e concebida "segundo um modo de associação livre, plástico e mental, que questiona radicalmente os meios convencionais de difusão" (1999b: 55). Assim, como se trata de uma peça composta *ad infinitum*, Garnier só para sua produção quando vem a falecer. Se há uma regra, é esta: o fim da obra passa a ser o fim da vida.

fazem passar para um segundo plano dos holofotes da publicidade" (Fabris, 1981: 25). Se se considera, de maneira prudente, que a vida não explica a obra, tampouco se deve assumir que nada têm em comum. A meu ver, haveria na vida do artista uma espécie de 'exigência da obra', como desejava, por exemplo, Maurice Blanchot (1987). Em um instante as duas se fundem e, na mistura dessa matéria, tornam-se um: vida e obra derrubam muros antes intransponíveis e dão a medida da arriscada aventura que as reúne numa só estrada. Uma proporciona à outra algum lugar de identidade, uma possibilidade de existir.

Em sentido figurado, virgem significa intocado, imaculado, novo. Na sua raiz latina vem primeiro de *virgo, virere*: sua origem designa vigor, ou, na forma verbal, florescer, prosperar, viver, existir. Entretanto, *virgo* descende de *vis*, que acumula ainda outros sentidos como força, violência, ímpeto, animosidade, flagelo e desgraça, por um lado, e, por outro, poder, prestígio, empenho, talento, eficácia e orgulho. Em termos metafóricos, a ideia expressa, surpreendentemente, a imagem da consciência emergindo da confusão. Nada mais adequado.

Em meio a essa pluralidade de possibilidades semânticas, o romantismo de Mário Pedrosa se torna cada vez mais observável; trata-se de um romantismo que se expressa, sobretudo, na procura incessante de uma 'pureza' que ninguém saberia dizer com segurança se de fato existe, ainda que ela vise, no mais das vezes, apenas ao essencial. A noção de arte virgem não se afirma por um programa definido, embora atualize uma dificuldade partenogênica de se registrar a plasticidade singular com que as obras são criadas. Em meio aos preconceitos e entendida como alienada ou degenerada, ainda podemos encontrar, fatalmente, a arte virgem nas ruas, nos nichos de pobreza material, nos hospícios e talvez hoje nos asilos de velhos, lado a lado com a arte bruta (daí a esperança da sua continuidade futura, como espera Michel Thévoz, antigo conservador do Museu de Arte Bruta de Lausanne). Quanto às obras, por fim, é ainda possível vê-las na medida em que vão abrindo espaço para linguagens excluídas, quer desejemos ou não.

3

ESPONTANEIDADE E NEGAÇÃO

o antídoto do mal

Para Mário Pedrosa, a problemática da autonomia da forma, que posteriormente se estende à autonomia da arte, sempre esteve ligada à produção artística "desinteressada". Daí sua dedicação à iniciativa de Engenho de Dentro, na medida em que esta fornecia um exemplo inconteste de que a criação artística sobrevive na contramão da cópia ou da reprodução da realidade perceptiva (o famigerado figurativismo). As vivências interiores de um Carlos, Isaac, Fernando e Adelina, Raphael ou Lucio, para ficarmos nos pintores mais conhecidos, ilustravam de maneira insuspeitada o fato de que a qualidade do artista independe do esmero artificioso do estilo ou da prescrição médica com "intenção terapêutica". Quanto a este último aspecto, por exemplo, são relativamente bem conhecidos os procedimentos, tais como a burocratização de receitas, intervenções psicocirúrgicas, eletrochoque e choque insulínico, que depois seriam substituídos pela "camisa de força química", como Nise da Silveira costumava chamar os neurolépticos, além de outros casos tratados na terapia ocupacional clássica ou na arteterapia.

Como vimos, psiquiatria, psicanálise, fenomenologia e *Gestalttheorie* fazem parte de um repertório teórico multifacetado, sendo necessárias para circunscrever aquele fenômeno de arte observado pela primeira vez em 1947. Em suma, a ação que visava a estabelecer uma concepção de arte virgem

matou dois coelhos com uma só cajadada: por um lado, proporcionou elementos para que a crítica se desembaraçasse da dificuldade de nomear uma "poética" que advinha de artistas espontâneos; por outro, permitiu que se abandonasse a opção por expressões como "arte de alienados" ou "arte psicopatológica" – em si e de antemão preconceituosas –, criando uma antessala que comportava vasos comunicantes entre arte e ciência.

Isto quer dizer que, nesse conjunto de ideias fomentado pelo crítico nos anos 1940-50, a loucura pôde vir a ser um elemento para a reflexão estética; com base em um exame minucioso que pretendia compreendê-la como fonte de trabalho e de pesquisa formal, a crítica de Pedrosa se deteve especialmente no caráter expressivo da imagem virgem, informação que decerto ele retirou daquela psiquiatria muito particular praticada pela dra. Nise. Tal 'sentimento inspirador', isto é, a expressão, e, por extensão, a 'loucura como expressão', foi o mote de suas análises a respeito de Engenho de Dentro. Nesse contexto em que o sentimento era o meio privilegiado para a criação em função de sua apresentação não convencional – ora em franca divergência em relação ao assunto, ora em plena conformidade com ele, de acordo com o raciocínio de Luigi Pareyson –, uma arte expressiva passou a ser um sinônimo para "arte lírica", em que "o assunto desaparece diante do tema, ou melhor, o argumento é o próprio motivo inspirador" (Pareyson, 1997: 72).

Como se observa em Pedrosa, a teoria freudiana, que também não passou despercebida pela dra. Nise, se destacou em sua pesquisa sobre os aspectos afetivos das tramas da criação, e assim foi uma base segura para se pensar o lugar do sujeito (e do inconsciente) na experiência da percepção. Sem deixar de lado a reflexão fenomenológica, em vista do entendimento de que a forma da obra e a personalidade do artista nunca estão separadas, no início dos anos 1950 Pedrosa já compreendia que vida e obra se entrecruzam em seu fim, de modo que sujeito e objeto se relacionam sempre de maneira intrínseca – assim passou a refletir, com o estudo de Cassirer e Merleau-Ponty. Antes de mais nada, alertou o crítico, a psicanálise teria prestado um serviço dos mais importantes à sociedade: a descoberta do inconsciente produziu um alargamento de fronteiras que acusou exatamente aquilo que o racionalismo sempre pretendera negar.

Por outro lado, a psicologia da *Gestalt*, da qual nunca abriu mão, forneceu-lhe margem para uma concepção de arte autônoma, fruto de uma auto-

nomia primeira da forma e da sua natureza afetiva (tese sobre o isomorfismo gestáltico de 1949). *Per se*, descobriu Pedrosa à época, a estrutura seria capaz de engendrar certas emoções/percepções no espectador. De resto, coube ainda um estímulo para a revisão dos métodos terapêuticos exercitados pela psiquiatria da época, e que desde o início foram considerados agressivos por Nise da Silveira. É possível dizer, sem exagero, que sua ação se deu mediante uma prática experimental e em franca oposição à medicina tradicional, tal como uma "antipsiquiatra" *avant la lettre* – sabe-se, curiosamente, que a dra. Nise chegou a receber Ronald Laing, o grande mentor da antipsiquiatria, em seu museu no Centro Psiquiátrico Pedro II (CPPII). Ora, a sensibilidade requintada do método de Nise servirá como uma luva a Pedrosa e será, com efeito, o manancial para sua concepção de arte virgem, isso no tocante ao que chamei aqui de campo epistêmico de determinação. Quando falava em psiquiatria como ciência, o crítico sempre se referia às pesquisas que Nise realizava no Engenho de Dentro. Portanto, isso que sugiro ser a dimensão "científica" de determinações foi-me proposto pelo próprio crítico.

Surge então uma última pergunta, que se pode apresentar nos seguintes termos: por que Pedrosa cria essa concepção de arte virgem? A questão se justifica não apenas pelo fato de que a terminologia foi cunhada no Brasil, mas sobretudo porque é sabido que Pedrosa conhecia a categoria arte bruta concebida por Jean Dubuffet, "prima francesa" da noção brasileira, embora não a tenha importado, talvez porque muito se abusava fazê-lo cá na "periferia", de acordo com o crítico. No entanto, por que Pedrosa nunca veio a dialogar com essa ideia? No senso comum, é ordinário observar a impregnação de uma pela outra, quando não são vistas como sinônimos. Afinal, arte bruta e arte virgem seriam ou não a mesmíssima coisa? Nos capítulos anteriores procurei traçar certas linhas gerais sobre a história do modernismo, passando por algumas de suas dimensões plásticas determinantes – arte infantil, arte primitiva, arte de loucos e *naïf*. É chegado o momento de aventar hipóteses sobre a opção pelo termo "virgem", e para tanto é preciso recuperar posições teóricas de Nise da Silveira, Jean Dubuffet e novamente de Mário Pedrosa.

ARTE E LOUCURA, VELHOS PARCEIROS: PSIQUIATRIA E TERAPIA PELO TRABALHO

No Brasil, o debate acerca do problema da loucura só recebeu residência fixa a partir da segunda metade do século XIX. Pouco antes, porém, em 1848, foi iniciada uma discussão profunda sobre a personagem do insano, que vivia ainda misturada à sociedade sob o mesmo rótulo dos criminosos e dos pobres. O principal polo da discussão se localizava, já naquele momento, no eixo Rio-São Paulo, e não haveria como ser diferente: em 1852 foi inaugurado o Hospício Pedro II (posteriormente Centro Psiquiátrico Nacional e Centro Psiquiátrico Pedro II) na capital do Império. Quase meio século depois o Juqueri abriu suas portas, mais precisamente em 18 de maio de 1898. Mas havia um hospício ainda mais antigo, situado em uma velha casa da rua São João: o Hospício Provisório da Cidade de São Paulo, que mesclava o pensamento alienista, fruto dos estudos mais avançados na Europa desde Pinel, com a recém-diluída situação escravista brasileira. Sabe-se que, à época, os escravos não eram considerados necessariamente indigentes, de maneira que ficava sob a responsabilidade de seus donos o pagamento das despesas com um eventual tratamento. Solução: "para se livrar desses pagamentos, o senhor, quando o escravo adoecia, concedia-lhe a carta de alforria, dando-lhe plena liberdade" (Yahn, 1949: 9).

No mesmo passo, assistíamos ao nascimento do alienismo – ao qual se atribui a criação dos grandes asilos, utilizados desde meados do século XVIII na Europa – que se arvorava em promotor de cura, regeneração, assistência e tratamento dos "incompatibilizados com as disciplinas requeridas pela ordem burguesa" (Cunha, 1986: 21). A "eficácia" do equipamento consistia – de maneira muito pouco científica – em sanar um problema que era de cunho eminentemente social: cada vez mais se tornava necessário dar um jeito naqueles que não cabiam na ordem social e, assim, estrategicamente, a medicina mental se imbuiria da missão de "disciplinar o homem para o trabalho". No Brasil, a necessidade de um exército de mão de obra barata não deixou de ser benquista diante da crescente industrialização de um país cuja economia era sustentada basicamente pela produção agrícola cafeeira. Com o crescimento geométrico da população urbana – sobretudo em função das políticas de imigração que surgiram dando avanço aritmético à produção fabril, o que se refletiu não só na sociedade como também dentro da população manicomial –, a ameaça que se espelhava no aumento do contingente de pessoas pobres recebia como contrapartida a 'forma asilar' de contenção.

O Brasil República assistia também, na passagem do século XIX para o XX, a uma mudança de paradigma bastante significativa: do alienismo pineliano, no qual se crê que a cura da doença mental reside na luta incessante moral/razão *versus* imoralidade/desrazão, e que tem claras afinidades com a medicina higienista, a loucura passou a receber a marca estigmatizante da determinação genética – lastro do darwinismo social. Os psiquiatras saíam dos depósitos de loucos e espraiavam seu conhecimento para a ideologia que estrutura a ordem social. Assim, o caráter ameaçador da pobreza urbana era combatido com unhas e dentes; esquadrinhada a origem e localizadas as coordenadas do perigo que a pobreza representa, a medicina passava a auferir as devidas intervenções higiênicas, necessariamente profiláticas. A ideia positivista de progresso encontrava terreno fértil na cada vez maior desordem das cidades, o que motivava os alienistas a procurar uma forma de instrumentalizar o "aproveitamento integral do tempo para as rotinas requeridas para a nova figura no trabalhador urbano" (Cunha, 1986: 50).

É notório que as primeiras instituições psiquiátricas vieram responder de imediato a essas demandas de explosão urbana; no entanto, por outro lado, essa psiquiatria imiscuída em alienismo não só moral como também organicista se tornaria o meio privilegiado de expressão de um eugenismo que viajou da Europa para cá nos anos 1930. A loucura passou a ser interpretada como um outro negativo do processo civilizatório, corpo degenerado a ser escondido ou eliminado antes que consiga se multiplicar de maneira irremediável. Nesse momento, a psiquiatria foi de fato confundida, dado o exagero da sua própria profilaxia higienista, com uma instituição de controle tão característica quanto a polícia, uma polícia médica.

Segundo Maria Clementina Cunha (1990: 170), "os anos 30 assinalam o momento em que se pode falar, pela primeira vez na história brasileira, em políticas de saúde mental, a despeito das evidentes limitações oferecidas na época". Nesse meio de campo é que se vai configurando uma psiquiatria cada vez mais disciplinar, eugênica, e que exporta a noção de degenerescência para o campo moral buscando a purificação da raça. Em outras palavras, andávamos às voltas com um simulacro fascistoide no interior de uma terra de mestiços:

> Tratava-se agora de normalizar o social, dirigir a intervenção médica à tarefa de impedir a loucura – fazendo do homem 'normal', do indivíduo 'sadio', o seu objeto. Para isto, tornava-se estratégico o reconhecimento da possibilida-

> de de que, para além dos processos orgânicos e das leis genéticas, componentes de origem psicossocial pudessem estar também na origem da loucura. (Cunha, 1990: 179)

Nessa medida, por exemplo, a revolução de 1930 viria a mexer com as bases do Hospital de Juqueri. A linha tradicional de pensamento iniciada com os Alvarenga – antigos administradores do asilo da rua São João –, vindo até Franco da Rocha e Pacheco e Silva, foi interrompida com o estopim da revolução. Uma das consequências médicas foi o abandono da crença na anatomia patológica como solução para o problema da loucura: novos conhecimentos entravam em jogo, e também no Brasil a doença mental passava a ser compreendida como "um problema social antecedente e não consequente"; a psicologia e a psicanálise invadiam o âmbito médico, auxiliavam na explicação das patologias, tornando a própria psiquiatria uma "especialidade séria, perfeitamente regulada por preceitos comprovados pela experiência" (Cunha, 1986: 31). Profilaxia, higiene mental, assistência e caráter social das afecções – essas foram as novas diretrizes a serem seguidas pelos psiquiatras a partir do decênio.

Nessa perspectiva, as experiências da dra. Nise no CPPII, bem como as de Osório César no Juqueri, no que tange à expressão artística dos pacientes sob seus cuidados, foram pioneiras e, de certo modo, concomitantes: apesar de ter cabido a César inaugurar uma primeira análise da pintura dos pacientes já na passagem dos anos 1920 aos 30, ao passo que Nise iniciou seu projeto apenas dez anos mais tarde, ambas as experiências estão inscritas no período que compreende o impacto da conjuntura modernizante no Brasil, isto é, um intervalo que vai do alvorecer modernista da Semana de Arte Moderna até os últimos movimentos de vanguarda concretistas. Aqui encontramos, portanto, razões para acreditar que essa confluência não se deu por acaso: em primeiro lugar, é necessário reconhecer que as artes se consolidaram como o principal motor de investigação do momento, e, interessadas também no estudo da "expressão dos alienados", tal como ocorreu com a primeira geração moderna e dela para as demais, o desejo pela criação se multiplicou para o interior dos manicômios. E em segundo lugar, ou melhor, na seara científica, houve uma confluência histórica que caminharia para a inserção da "arte dos pacientes" no campo da terapêutica e da "cura" psiquiátricas capitaneadas por Robert Volmat desde o início da década de 1950.

Retomemos *en passant* a *I Exposição de Arte Psicopatológica*, cuja função era somar o interesse dos "documentos" patográficos ao rol das atividades do I Congresso Internacional de Psiquiatria de Paris, em 1950. Diversos hospitais enviaram trabalhos produzidos em ateliê. No caso brasileiro, a representação ficou sob a responsabilidade de Maurício de Medeiros, então diretor do *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*; ao receber o convite do dr. Parienté, organizador do evento, Medeiros entrou imediatamente em contato com o CPPII e com o hospital de Franco da Rocha, designando a dra. Nise como embaixadora do acervo carioca e delegando a Mário Yahn a responsabilidade pela participação paulista, com a colaboração assídua de Osório César.

Ora, exatamente nesse momento o pensamento higienista ganhava maior domínio e autoridade no Brasil. Dia após dia, agremiações de psiquiatras eram fundadas, sobretudo nas capitais: surgiu, em 1923, a Liga Brasileira de Higiene Mental, sediada no Rio – São Paulo teria a sua alguns anos depois. Irrompeu um forte desejo de produção científica, publicaram-se em larga escala resultados de pesquisa nas revistas especializadas, assim como a toque de caixa foram criados periódicos a fim de receber colaborações. Nos sumários dos *Arquivos da Colônia Gustavo Riedel* ou dos *Anais do Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil*, ou ainda nos *Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas*, por exemplo, encontra-se um vasto leque de trabalhos sobre higiene mental, profilaxia da loucura, tratamento por choque elétrico (ou induzido por cardiazol, insulina, acetilcolina etc.) e ainda sobre moral e educação.[16]

Criada no Rio, a Liga Brasileira da Higiene Mental foi, de acordo com Jurandir Freire Costa (1976), a mais fina flor do atraso histórico de toda a nossa a psiquiatria, pois não possuía um mínimo de sistematização. De qualquer modo, a Liga pregava insistentemente o princípio da causalidade biológica, assim como não tinha pudores em associar problemas psiquiátricos a problemas culturais: "desvios" como raça ou alcoolismo, por exemplo, eram vistos como a causa indiscutível dos problemas brasileiros, e por isso, no caso mais específico da questão racial, as ações que visavam ao embranquecimento da nação se tornariam um discurso corriqueiro. Isso evidencia um traço essencial do assentamento ideológico no pensamento

[16] Ver, a esse respeito, o curioso texto sobre a "criminalidade de homens de cor" publicado no *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Instituto de Psiquiatria da Universidade do Brasil, vol. II, n. 3, 1953.

psiquiátrico brasileiro, tão influenciado pela dogmatização do determinismo e da eugenia de acordo com o pensamento da época: como unha e carne, a higiene psíquica do indivíduo deveria ser acompanhada da higiene social de toda uma raça.

Os anos 1940, que escoltam o Estado Novo, abrem portas para as práticas preventivas, para as *ergo* e praxiterapias e para a chamada *open door*, terapêutica por meio do trabalho que seria desenvolvida dentro e fora do espaço institucional, onde "se pretendia reproduzir a vida de uma comunidade rural" (Resende, 1987: 46). As exigências da vida burguesa impunham a organização assujeitada da vida social, assim como a ideologia glorificadora do trabalho excluía os inaptos da nova ordem, relegando-os de maneira repressiva "à categoria de antissociais": "trabalho e não trabalho", aponta Heitor Resende, "seria a partir de então mais um ponto de clivagem a estabelecer os limites do normal e do anormal". Estado e progresso, cúmplices pela interferência de uma psiquiatria que definiu boa parte das políticas endereçadas às classes populares, passavam a andar de mãos dadas. À industrialização crescente correspondiam medidas de ordenamento e controle sociais, tais como a criação de teorias acerca da criminalidade, aliás ajudadas pelo desespero das famílias que não desejavam abandonar a céu aberto as mazelas de sua vida íntima. A psiquiatria toma referência no social e enxerta valores de patologia, empenhando-se em devolver, à sociedade, seus cidadãos agora curados, leia-se adaptados à vida produtiva.

Com efeito, a própria viabilidade do novo regime dependia disso: "O trabalho passou a ser ao mesmo tempo meio e fim do tratamento". Assim, as noções de "trabalho" e de "ocupação" começam a se aproximar mais e mais, o que não espanta sua exportação para a terapêutica da vida no hospital. A adesão à construção de colônias agrícolas não mascarou um fato despretensioso nesse contexto: não só pela exclusão de outras práticas, mas especialmente "por ter encontrado ambiente político e ideológico propício ao seu desenvolvimento" (Resende, 1987: 47), a laborterapia expressava uma necessidade de desnaturalizar a ideia historicamente constituída da "moleza do brasileiro" que desde o Brasil Colônia incomodava os mais ansiados pelo progresso. O ideal básico do regulamento asilar, cujos fins são orientados pela urbanização acelerada de um país em sua maior parte dependente da economia rural, exige dispositivos de controle cada vez mais sofisticados. No entanto, é preciso reconhecer ainda que nesse lugar legitimado para a terapia pelo trabalho as atividades expressivas dispunham de um espaço muito inferior ao

das terapias biológicas, que ganhavam prestígio em progressão geométrica com a superlotação dos hospitais, fenômeno motivado pelo regime getulista. Na ocasião, todos os doentes mentais deveriam ser recolhidos ao hospício, e não mais misturados com os criminosos. Em São Paulo,

> Os trabalhos agrícola, manufatureiro, de suporte para a administração e a enfermagem, e de manutenção (limpeza, jardinagem, lavanderia, consertos gerais) convivem com iniciativas tímidas e pontuais de terapia ocupacional e arteterapia: renda de bilro, tricô, tapeçaria, pintura. (Pereira, 2002: 48)

Mais tarde, os alienistas migraram da questão do trabalho para a da índole dos grupos étnicos. O Judiciário auxiliou essa compreensão e decidiu incluir a "vadiagem" na gama de delitos a serem punidos: "o próprio conceito de cidadania, neste país, não se define pela simples pertinência do indivíduo à comunidade nacional, mas (...) por sua inserção em uma categoria profissional reconhecida e definida por lei" (Resende, 1987: 48).

A exemplo do pensamento sobre as práticas que utilizavam o trabalho como método de intervenção, Pinto de Mesquita, médico psiquiatra que na década de 1940 trabalhava na Colônia Gustavo Riedel, aliava a expressão espontânea, dotada de "tão benéficas consequências para o organismo, sob qualquer ângulo que se considere", ao que preferia chamar de praxiterapia, prescrevendo tratamentos com atividades, as quais produziriam (além dos efeitos econômicos colaterais) uma melhora psíquica significativa para o paciente, segundo ele. Em suas palavras,

> A praxiterapia é o tratamento pela atividade espontânea subjetivamente útil, o que significa que, embora o doente vise e obtenha muitas vezes certa recompensa e as administrações lhe aproveitem o trabalho produtivo para aumento da receita orçamentária, o essencial é que o organismo encontre nesta atuação o estímulo e os meios que lhe trarão a melhora, a cura, ou, pelo menos, o transitório alívio. (Mesquita, 1942: 64)[17]

Acrescentam-se ao interesse do médico as atividades de recreação, entendidas ora como complemento à terapêutica, ora como rotina básica; porém, não se deve confundi-las com uma simples distração, de acordo

[17] Pierre Le Gallais, antigo colega de Nise na Seção, distinguia praxiterapia de ergoterapia, situando a arteterapia, por exemplo, dentro do "vasto âmbito da ergoterapia, que por sua vez, constitui um aperfeiçoamento da Praxiterapia" (1960). Le Gallais, no entanto, confunde o trabalho de Nise com arteterapia, associação que ela sempre refutou.

com Pinto de Mesquita: com o trabalho, trata-se de ocupar em absoluto o espaço da consciência, em uma tentativa de abaixar ao grau zero as preocupações vigentes do paciente, incluindo o seu pensamento. Para o psiquiatra, quando algum paciente procura o trabalho, ele o faz por hábito ou na esperança de qualquer recompensa, o que acrescenta mais uma variável a ser considerada: "por aí se vê que o interesse, o fim utilitário imediato e objetivo", escreve, assim como "o cunho prático da ação são elementos que veem sobrepor-se à espontaneidade, sem contudo contrariá-la" (Mesquita, 1942: 66).

Há uma sutil diferença entre as diversas acepções de distração. Na opinião de Pinto de Mesquita (1942: 65),

> Procurar distrair-se da preocupação *A* pela diversão *B* é dividir a atenção entre *A* e *B*, que nos ocuparão embora desigualmente o campo da consciência.
>
> Concentrar-se pela atividade *C* de modo espontâneo e, portanto, ativo, intenso e consentâneo com as eletividades do temperamento, é fazê-la ocupar todo o campo da consciência, apagando *A* e *B*, como a luz anula a treva.

São Paulo era considerada um campo mais fértil de experimentações, visto que na capital do Império os asilos se firmavam como uma instituição de linhagem muito tradicional, sofrendo apenas mudanças episódicas e no geral pouco substanciais. Foram introduzidas em 1896 as atividades de laborterapia no Juqueri, as quais seriam ampliadas nos anos subsequentes em função do desenvolvimento industrial acelerado da capital, completando um sistema ternário de assistência organizado em hospício fechado, colônia agrícola e assistência heterofamiliar. A laborterapia começava ali, aliás, por causa da superlotação do asilo principal. Inicialmente com oitenta doentes e situada em Sorocaba, em uma chácara adquirida pelo governo, a divisão de praxiterapia (mais tarde Colônia Agrícola), destinada especialmente aos doentes considerados incuráveis, vinha recebendo mais e mais pacientes ao longo do tempo (o número final é de seis colônias).

Ali a terapia pelo trabalho tinha duas funções primordiais. A primeira, mais urgente, deixava entrever as dificuldades enfrentadas pela psiquiatria no tangente à cura do mal: não havia um tratamento decisivo para as moléstias consideradas agudas ou crônicas, de modo que o problema era mais social que propriamente médico. "A organização e ampliação do Hospital eram possibilidades oferecidas pelos conhecimentos da época. Era o que podia ser feito e foi o que aconteceu", relata Mário Yahn; "a agropecuária

teve grande incremento e todos os esforços foram empregados para revigorar as terras já em si fracas e improdutivas" (1949: 26). Em segundo lugar, cabia à laborterapia a tarefa de isentar o Estado do ônus da manutenção financeira do hospital: o Juqueri foi, por anos, autossuficiente, mesmo que sua produção agrícola fosse vendida a preços bastante módicos. Assume-se, é bem verdade, que a ergoterapia emprestava um suporte ideológico a dois problemas estruturais, como se pode perceber. Por meio da comercialização da extensa produção agrária, dava-se conta do tratamento no mesmo passo em que se tentava sanar os problemas financeiros da instituição.

Ora, essas explicações escamoteiam um dado essencial: como espelho do mundo, "lugar do contrário, daquilo que é simetricamente oposto, imagem invertida que confirma e subverte seu modelo" (Cunha, 1986: 13), a exemplo de um dos principais polos de investigação psiquiátrica à época, o Juqueri não fazia outra coisa senão reproduzir a ordem social no interior de suas dependências, como ocorre a qualquer instituição total, diga-se de passagem. Diante das exigências do trabalho fabril, não interessava um conjunto de sujeitos ociosos e, portanto, inaptos para a exploração. Uma das justificativas era a de que, sendo o internado um trabalhador lá fora, não haveria nenhum mal em sê-lo dentro do manicômio. Ademais, seria designada a ele uma ocupação que era também terapêutica. O disparate é de fato consciente: as prescrições de Franco da Rocha não se importavam com o fato de que os internos podiam vir de setores urbanos 'ou' rurais, do mesmo modo que o trabalho era designado somente aos pacientes crônicos, o que elimina de antemão a hipótese de cura.

A questão se fecha, portanto, nesta não dissimulada contradição: como é possível que uma atividade que tem como ponto de partida preencher a mente doente, ou seja, ocupar-lhe todo o terreno do consciente, seja ao mesmo tempo espontânea? Como se poderia entender um ateliê nesses moldes?

Esta breve retomada da dimensão institucional da loucura no Brasil, com ênfase no surgimento das terapias pelo trabalho, serve como pano de fundo para se entender em que conjuntura se inseria essa questão acerca da doença mental no país. Por conseguinte, é possível contextualizar em certa medida o campo "científico" que contorna esses problemas, campo que circunscreve tanto a arte virgem quanto a tradição psiquiátrica vigente em sua época, a grande concorrente na concepção de uma "arte de alienados" e em

cujo vespeiro a crítica de Pedrosa assim como as práticas da dra. Nise vinham se metendo. Mas as coisas não são tão simples assim: enquanto a Liga vinha se estruturando, a médica recém-formada estudava as particularidades da criminalidade entre mulheres – retorno às suas primeiras simpatias com a questão da marginalidade (Silveira, 1926).

DA REVOLUÇÃO ESTÉTICA À REVOLUÇÃO MÉDICA: A PSIQUIATRIA ROMÂNTICA DE NISE DA SILVEIRA

Em um relato de seus vinte anos de profissão no CPPII, a dra. Nise atestava que a prática incipiente da terapêutica ocupacional não trazia novidade alguma no Brasil: desde 1854, dois anos depois da inauguração do Hospício Pedro II, já se encontravam ali algumas oficinas de trabalho, como as de sapataria, alfaiataria, marcenaria, floricultura etc. Havia também notícia do uso de instrumentos musicais com os pacientes, cuja finalidade era distraí-los. Coube, anos depois, a Juliano Moreira, diretor do Hospício Nacional de Alienados, instalar o pavilhão Seabra, destinado a estabelecer as oficinas terapêuticas. Do passado ao presente, existe um intervalo que só será interrompido em 1946, com a entrada de Nise da Silveira. É certo que a praxiterapia existia na Colônia Juliano Moreira havia muito tempo, como ela mesma atesta; no entanto privilegiavam-se trabalhos puramente braçais, tais como "limpeza de enfermarias e instalações sanitárias, enceramento do piso" (Silveira, 1966: 38), premiando-se os que se dedicavam à tarefa com pequenas quantias em dinheiro.[18] Dessa maneira, a instituição conseguia ocupar os pacientes de maneira bastante pragmática – o que não é surpresa –, sem deixar de lucrar com esse seu "método" de tratamento ao se utilizar de uma mão de obra barata. Aliás, isso nada se diferencia de toda a história da praxiterapia, como já visto aqui.

Em 1946, recém-chegada do Hospital da Praia Vermelha, Nise da Silveira não conseguiu se inserir tranquilamente no cotidiano manicomial. Em um episódio relembrado por ela muitos anos depois, recusou-se a apertar o botão que aplicava o eletrochoque nos pacientes, fato que a marcaria

[18] Cabe lembrar que, antes da instalação das oficinas no Centro Psiquiátrico Pedro II, Nise havia sido presa em 1936 pelo Dops. Na ocasião, ela ainda trabalhava no Hospício da Praia Vermelha, de onde se conhece o convívio que teve com Graciliano Ramos retratado em *Memórias do Cárcere*; em 1944 a dra. Nise retomava sua atividade médica, já no CPPII. Cf. *Prontuário 13.990*.

significativamente. Assim, requereu a Paulo Elejalde, diretor-chefe à época, que a transferisse para a antiga seção de terapêutica ocupacional onde reinavam as práticas de laborterapia. Antes chefiada por Fábio Sodré, médico que exerceu a atividade a partir de 1944 e que desde o início teve na médica sua principal colaboradora, a seção ganhou novos ares com a chegada da dra. Nise.

A primeira sala estreada foi a de costura, onde sequer havia cadeiras para se acomodar: "A inovação consistiu exatamente em abrir" para os pacientes "o caminho da expressão, da criatividade, da emoção de lidar com os diferentes materiais de trabalho" (Gullar, 1996: 47). Não se pode aliar essa vontade com a experiência vivida na Sala 4, onde Nise da Silveira esteve presa durante a ditadura? "Diante da liberdade cerceada, fosse no presídio ou no hospício, era necessário criar atividades expressivas, a fim de dar vazão às angústias naturais à condição de prisioneiro", como sugere Bezerra (1995: 156). Destinado a colocar em prática a proposta de expressão livre, sem a interferência do ensino de técnicas ou de uso receituário de materiais, o ateliê de pintura foi aberto em setembro daquele mesmo ano, contando com um funcionário burocrático do centro e ainda apenas iniciante na pintura, Almir Mavignier – seu primeiro monitor. Mavignier pediu transferência ao diretor e se dedicou às atividades até 1951, quando partiu para a Alemanha. Não assistiu à inauguração oficial do Museu de Imagens do Inconsciente (MII), em maio de 1952, uma decorrência quase natural do sucesso do serviço de terapêutica ocupacional cuja visibilidade fora conquistada, sobretudo, por seu caráter de centro de estudos. Nise da Silveira relatou:

> Quando abrimos o setor de pintura, em 1946, nossa ideia era encontrar um caminho de acesso ao mundo interior do psicótico, desde que com ele as comunicações verbais apresentavam-se tão difíceis e deixavam quase sempre o médico do outro lado do muro. Evidentemente, admitíamos também que as pinturas fornecessem precioso material para associações livres a serem trabalhadas em sessões de psicoterapia, mas este método seria impraticável num grande e pobre hospital do Estado.
>
> Nossa surpresa foi a verificação que o ato de pintar podia adquirir, por si mesmo, qualidades terapêuticas. (*apud* Gullar, 1996: 70)

Com efeito, Paulo Elejalde regulamentou definitivamente, em 1954, a Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação. A dra. Nise assumiu sua

chefia dois anos depois, imprimindo-lhe maior empenho em trabalhar com a reabilitação. A iniciativa chegou a receber apoio pelo próprio presidente Jânio Quadros, a exemplo de quando a psiquiatra foi convidada a comparecer no gabinete presidencial levando em mãos a novidade estratégica de suas atividades futuras, encontro ocorrido em 7 de julho de 1961. Nessa ocasião, a seção contava com 19 setores de atividade: "4 oficinas de artes aplicadas; atividades para adolescentes; cestaria; corte e costura; danças folclóricas; encadernação; 2 setores de jardinagem; marcenaria; modelagem; música; pintura; recreação; salão de beleza; sapataria; tecelagem" (Silveira, 1981: 41).

Com o andamento do trabalho, Nise resolveu organizar uma primeira exposição com as pinturas, desenhos e esculturas produzidos pelos frequentadores de sua Seção de Terapêutica Ocupacional, em 22 de dezembro de 1946. Cresceu o interesse pelo assunto, e em fevereiro de 1947 a exposição foi transferida para o grande salão do Ministério da Educação; logo depois, essas mesmas obras foram exibidas no salão da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) por iniciativa da Associação dos Artistas Brasileiros.

Mas foi em 12 de outubro de 1949 que se abriu ao público a talvez mais importante mostra da história da dra. Nise no hospital: com *9 Artistas de Engenho de Dentro* seu trabalho se tornou cada vez mais conhecido e respeitado. Nessa ocasião, por exemplo, o público contava com a presença massiva de espectadores de arte especializados. Um acontecimento bastante significativo, que marca até hoje um dos traços principais da trajetória do Museu, se deu por ocasião dessa exposição: Ciccilo Matarazzo, criador e presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), especulara sobre a possibilidade de adquirir um dos quadros de Emygdio de Barros; quando Almir Mavignier comunicou à dra. Nise o desejo do mecenas, ela responderia peremptoriamente: "Nem por ouro, nem por prata, nem por sangue de Aragão". Com efeito, as obras destinadas ao MII não são ou nunca foram vendidas.

Mais tarde, essas obras participaram da citada exposição de arte psicopatológica de Paris, em 1950, e em 1957 ingressaram no Congresso Mundial de Psiquiatria de Zurique, o que consagrou o esforço carioca. As mesmas obras chegaram a viajar novamente a Paris, convidadas a participar de uma grande exposição patrocinada pela Fédération des Sociétés Croix Marine. Como se pode observar, a repercussão desses trabalhos não se limitou

a um circuito interno de exposições de arte: na exposição da Fédération, o vencedor do primeiro prêmio foi Fernando Diniz, um dos mais "conhecidos" internos do CPPII.

Data do começo dos anos 1950 o interesse de Nise da Silveira pela psicologia analítica – trinta anos depois de sua formatura e dez depois do início de seu aprendizado em Engenho de Dentro –, como indica a biografia de Walter Melo (2001). Naquele momento ela percebera, logo no início de *Psicologia e Alquimia*, em que medida a utilização de série de sonhos era frutífera nas interpretações de Jung. Ele, por exemplo, se amparava na compreensão dos elementos simbólicos particulares de seu psiquismo, buscando assim investigar alternativas de expressão de síntese dos contrários, tais como bem e mal, masculino e feminino etc. As mandalas surgiam-lhe pela primeira vez e Jung as interpretava como um centro norteador de fragmentos psíquicos, o que viria a estimular a famosa correspondência que trocaram em 1954 a propósito de algumas imagens produzidas no ateliê que Nise lhe enviara, imagens que se revelariam mandalas à espera de confirmação. No mesmo momento, mais precisamente em 1955, a psiquiatra inaugurou, nas dependências do próprio hospital, o Grupo de Estudos Carl Gustav Jung.

Em seguida à conversa com o presidente, foi decretado que a Seção de Terapêutica Ocupacional acumularia, a partir de então e agora formalmente, a função de reabilitação, incluindo-se entre os órgãos centrais do Serviço Nacional de Doenças Mentais. O decreto determinava, em seu artigo 2º, além das demais atribuições, que competia à Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação (STOR) "manter um museu de obras plásticas, que será um centro de estudo e pesquisa" (Silveira, 1966: 50). A institucionalização veio a calhar, pois justo nesse momento a seção ganhou um aparato que a sustentou no âmbito político ou, na pior das hipóteses, ao menos a auxiliou na manutenção das atividades.

Quanto às intenções de se conservar dentro dele as obras do MII – aspecto fundamental à sua permanência –, a dra. confidenciaria a Ferreira Gullar que

> Muitos funcionários do hospital, e sobretudo médicos, diziam-me pessoalmente e mesmo em assembleias: 'Se vocês se queixam da falta de recursos para material da TO, por que não vendem esses quadros que tantos apreciam?'.

> Incompreensão total. Se fossem vendidas as pinturas, esculturas e outros objetos, não existiria museu algum. Dá pra entender? Seriam dispersadas as formas reveladoras do interior da psique, isto é, o material que verdadeiramente interessa à psiquiatria. (Gullar, 1996: 52)

Para João Frayze-Pereira, subsiste nos fundamentos teóricos mais importantes de Nise uma questão "que pode auxiliar a compreensão do *sentido* desse Museu" (1999a: 24, grifo meu), problemática sem dúvida influenciada por Jung e que vem ao encontro do que proponho em minha investigação. Segundo ele, deve-se empregar um direcionamento mais específico às palavras 'arte virgem' e 'museu': trata-se de uma noção de 'gênio' permeada pelo estudo metódico de séries de imagens que procura desvendar conflitos intrapsíquicos.

Mário Pedrosa, por sua vez, acenou para a questão quando, em conjunto com Nise, lançou o catálogo *Museu de Imagens do Inconsciente* (1980). Relatando uma experiência pessoal – junto com Mary, sua esposa, e Almir Mavignier, ele visitou Raphael Domingues por diversas vezes –, Pedrosa conta que o antigo colaborador da STOR, "Almir, com efeito, não era um monitor como os outros. Era, talvez, o único que, ao exercer sua função, exemplarmente instruído por Nise, carregava consigo uma fé ardente e romântica, e que não transmitia a ninguém: a de que dentro da câmara escura daquele esquizofrênico [ele está falando de Raphael] havia um gênio". Logo de início, o crítico ressalva que não estava apresentando um livro de arte, "ou mesmo mero catálogo de museu de arte". O propósito era "dar desenvolvimento à ideia nascida naturalmente da experiência terapêutica ocupacional a que Nise da Silveira deu início no Centro Psiquiátrico Nacional" (Pedrosa, 1994: 9).

A meu ver, tais problemas se encaminham para a divisão estabelecida por Jung entre os modos psicológico e visionário de criação. De acordo com o psiquiatra suíço, o modo psicológico se move nos limites do que é prontamente reconhecível e assimilável, no universo de coisas que é compreendido genericamente pela consciência humana superficial – "uma experiência da vida, uma comoção, uma vivência passional" que será transformada pelo artista em expressão nova. E ele se serve do *Fausto* como fio condutor: segundo ele, a divisão da obra em duas partes pode ser comparada à divisão dos modos psicológico e visionário de criação; o gênio de Goethe teria escrito utilizando ambos os meios (Jung, 1987: 77).

Já o aspecto visionário é aquilo que se poderia apreender como o inconsciente coletivo propriamente dito. O modo visionário provém do irreconhecível e está contido na "natureza originária" mais profunda do ser: é o reino dos terríveis "mundos de sombra e luz sobre-humanos" que "rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou". Para Jung, "os materiais fornecidos pelos psicóticos são ricos e de um alcance significativo que apenas podemos encontrar nas produções dos *gênios*" (1987: 78-79, grifo meu). Nada mais adequado para se estabelecer a relação consanguínea entre genialidade e loucura, ou seja, a mesma que observo na apreensão da arte virgem feita pela crítica de Mário Pedrosa e que venho procurando demonstrar desde o início deste trabalho.

Assim, o artista dotado da visão originária serviria como uma espécie de instrumento da arte "que nele é inata e dele se apodera" (Frayze-Pereira: 1999a: 25), já que o humanamente coletivo se expressa sempre na psicologia do artista, fazendo dele, cujo espírito possui uma série de atributos, seu executor privilegiado. Embora se tenha apenas uma pequena nuance de seu modo de operar, o inconsciente coletivo é a finalidade do artista, mesmo que ele não saiba como ou para que atingi-lo: o que importa é, em poucas palavras, criar. Jung não deseja reduzir a psicologia do artista à sua obra ou vice-versa, o que transformaria ambas em sintoma uma da outra; não obstante, é o que acaba fazendo quando analisa concretamente uma obra de arte: ela acaba reduzida à mitologia, como sabemos.

Ademais, essa noção de gênio é cerceada por três pilares fundamentais que pertencem à mentalidade do Romantismo alemão: "o critério do irracional e do subjetivo"; o da "conversão da compulsão exterior em liberdade interiorizada" e, finalmente, o "princípio da originalidade". É contra o racionalismo iluminista que se revoltarão os primeiros românticos, apostando todas as fichas no que denominam 'inconsciente'. Para inverter a subvaloração do polo irracional, afirmam-no como dimensão construtiva, e é assim que o paralelo entre gênio e loucura se torna suficientemente nítido: o psicótico, se atingir as condições necessárias para o exercício de sua expressividade, pode se entregar sem muita dificuldade à criação de formas inconscientes, isto é, "pode passar o resto de sua vida respondendo à solicitação de uma obra que possui um sentido coletivo" com o objetivo de criar algo "que se constitui num patrimônio da humanidade" (Frayze-Pereira: 1999a: 26). A meu ver, é certo dizer que Mário Pedrosa não estava alheio a associações

como essas. O estímulo da leitura de Jung, certamente feita a ele pela dra. Nise, é provado pelos textos que desenvolve na entrada dos anos 1950.

Mas onde guardar essa produção? O que é melhor do que um museu para se conservar "documentos da história do homem" cujo valor simbólico seria mesmo incalculável? Assim,

> o Museu de Imagens do Inconsciente foi a resposta encontrada para duas questões práticas: onde guardar a vastíssima produção dos pacientes? (...) E além dessa questão, há uma outra: que fazer com seus criadores, seres que o destino artístico dotou da fragilidade, como se a Arte tivesse o poder de arrebatar a maior parte de sua energia vital? (...) Como assegurar-lhes neste mundo um lugar onde possa se dar a vivência da verticalidade da existência, desses movimentos de ascensão e queda definidores da tragédia? (Frayze-Pereira: 1999a: 26)

Existe, portanto, uma ideia de 'comunidade' que está cravejada no longo percurso da construção 'niseana', lugar onde são dispostas relações de familiaridade que têm como pretexto fornecer abrigo a criador e criação. O estatuto trágico da existência de um Emygdio, um Fernando ou uma Adelina faz com que se pense imediatamente na possibilidade do acolhimento não só de suas obras, patrimônio cultural da nação (palavras de Pedrosa), como também dos próprios criadores, uma vez que, muito frágeis, os artistas e "seus produtos não podem ser dispersos" (Pedrosa, 1994: 10).

Como declarou Nise da Silveira, o MII foi criado para ser um "museu vivo", um abrigo no qual "criadores e criaturas pudessem realizar, sem que soubessem como, o mistério da criação". Trata-se, como sugere Frayze-Pereira, de um lugar 'feminino' destinado a produzir e conservar uma grande obra: é igual ao que acontece no trabalho de parto, nesse 'reino das mães' de Engenho de Dentro. Nesse contexto, a própria função do terapeuta é subvertida, pois se aproximaria "não do especialista interessado apenas na esquizofrenia, mas da figura do guardião atento à vitalidade da criação". Consequentemente, esse lugar deveria impedir, como de fato parece ocorrer, que tais obras se transformem em artefatos estéreis, que elas percam a vitalidade, como por exemplo aconteceria se se trocassem por ganhos comerciais. Desse modo também se impede que tudo se converta em um mausoléu qualquer, que a iniciativa de Engenho de Dentro "se torne sepultura da obra de arte, testemunhando a neutralização da cultura" (Frayze-Pereira: 1999a: 27). Ora, para que um museu sobreviva é preciso um guardião

capaz de escutar as demandas do sagrado, uma força viva que lute contra as sucessivas intempéries que vitimizam dia a dia um espaço que abre portas para o “exercício experimental de liberdade”, como sintetizava Pedrosa.

> No Museu de Imagens do Inconsciente, de uma maneira muito peculiar, a aura das criações tem sido preservada. E isso graças à história concreta desse museu, à densidade do campo simbólico formado pelo trabalho de uma leitora como Nise da Silveira e às criações dos autores que aprecia, trabalho que inscreveu tais criações na singular trama cultural brasileira na mesma medida que interpreta como universal. (Frayze-Pereira: 1999a: 27)

Nise da Silveira passou mais de quarenta anos trabalhando ‘dentro’ de sua criação – o museu –, lutando incansavelmente contra as sabotagens dos psiquiatras descontentes com seu jeito rebelde (o envenenamento dos animais coterapeutas era prática conhecida). Depois de ser aposentada compulsoriamente, voltou ao museu logo no dia seguinte e, levando um caderno debaixo do braço, bateu à porta do Pedro II, dizendo: “sou a nova estagiária”. De acordo com Mário Pedrosa, o museu é na verdade um resultado inigualável da reunião de uma série de contingências nas quais

> os ensinamentos psiquiátricos iam sendo colhidos e a prática do pessoal profissional era adestrada coletivamente sob a inspiração de Nise da Silveira, cujas descobertas no campo da assistência aos esquizofrênicos iam constituindo uma verdadeira revolução doutrinária no campo da psiquiatria prática e tem dado base a novas concepções realmente fecundas quanto ao tratamento aos nossos enfermos [,] uma junção *sui generis* de elementos que gera mais do que um museu, pois se prolonga de interior adentro até dar num *atelier* onde artistas em potencial trabalham, fazem coisas, criam, vivem e convivem assistidos por todo um corpo de profissionais adrede preparados, sob a direção de uma psiquiatra de alta qualificação. (Pedrosa, 1994: 10)

A médica não pôde se furtar a exercer, no interior do grande hospital, um tipo híbrido de terapia ocupacional calcado em um *modus vivendi* heterogêneo e multiinfluenciado: de Bleuler à psicagogia de Hermann Simon (o primeiro a elaborar uma teoria sobre o tratamento ocupacional); de Paul Sivadon (estudos sobre capacidade adaptativa atual) a Carl Schneider, John Jackson, Boris Levinson (pesquisador americano que investigou a função coterapêutica dos animais, extremamente valioso para Nise), ou mesmo de Freud (pela via do conceito de sublimação de *Moisés e o Monoteísmo*) a

Bachelard e Jung, por fim, Nise produziu uma psiquiatria multifacetada e 'crítica'.

A título de exemplo, diante de um dos preceitos técnicos fundamentais da terapêutica ocupacional – com a qual declarou ter afinidade desde 1949, inspirada por um serviço desenvolvido com crianças na Alemanha – que determinava que ao objeto produzido deveria ser dada importância apenas secundária, rebateu: "Preferimos ajudar nossos doentes antes de pedir-lhes que ajudem ao hospital" (Silveira, 1966: 55).[19] Considerando que, na verdade, o 'processo' seria o operador terapêutico mais relevante, Nise almejava socorrer o paciente auxiliando-o na direção de um maior contato com a realidade tendo em vista a situação psíquica particular. Para ela, criar utilidades para o hospital seria apenas um efeito acessório.

Tanto que, ainda hoje, as obras produzidas no ateliê do MII não são negociáveis; além do mais, creio que a terapêutica praticada ali pelos técnicos desdenha a finalidade profissional da atividade expressiva, do mesmo modo como as obras não são produzidas com a 'motivação' de serem comercializadas *a priori*. "Pelos quadros de seus doentes ofereceram-lhe, em São Paulo, verdadeiras fortunas", informa Borba Tourinho, na ocasião da mostra de 1949, realizada no MAM. "E, embora o Serviço de Ocupação Terapêutica estivesse necessitando de dinheiro", acrescenta, "pois vive de parcas verbas, ela [Nise da Silveira] o recusou. O sonho da psiquiatra brasileira é criar em Engenho de Dentro um Museu de Arte onde o povo poderá ver, sentir e compreender o trabalho daqueles que ainda hoje são infelizmente considerados seres inúteis e incapazes" (Tourinho, 1949). Enfim, nada mais nada menos que arte virgem.

O poder curativo das atividades ocupacionais também encontra sua fronteira teórica no pensamento junguiano. É assim que a psiquiatra toma a ideia do plexo solar como elemento que define a utilização de suas práticas, antes de tudo não violentas e impregnadas de intuição, reflexão e emoção, em suma, uma "psiquiatria humanitária, carregada de afeto, que se

[19] Os outros preceitos são: a ocupação deve ser receitada pelo médico, pois é ele quem está em relação direta com o paciente; a receita do médico deve ser executada pelo monitor, trabalhando ao lado do doente; e os setores de atividade devem ser mistos, podendo ser frequentados por pessoas de ambos os sexos. As atividades da Seção eram divididas em quatro frentes: a) as que envolvem 'esforço' característico do trabalho, como sapataria, marcenaria etc.; b) as atividades 'expressivas', como pintura e modelagem; c) as 'recreativas', tais como festas, jogos, cinema, televisão e esportes; d) as atividades culturais, que reúnem escola e biblioteca.

identifica com o sofrimento sem perder a lucidez" (Melo, 2001: 69). Ora, todo trabalho a ser indicado a um determinado paciente deve respeitar as diferenças entre o predomínio de um ou outro empenho que nele se destaque. Lastros de Jung: para aqueles que têm o 'sentimento' como função inferior, que são a maioria dos casos de esquizofrenia, recomenda-se que se recorra a "atividades que conduzam à expressão de *emoções* (pintura, música, teatro) e que impliquem relações interpessoais" (Silveira, 1981: 34, grifo meu). É possível reconhecer, por outro lado, que esse aspecto de 'reabilitação' também tem uma proximidade com aquela psicologia do ego desenvolvida por Ernst Kris, que em *Psicanálise da Arte* propunha que se considerasse "o impulso ou acesso criador no esquizofrênico" como "parte e sintoma de uma tentativa de reintegração" (1968: 78)

Como observou ao longo dos 53 anos de atividade em Engenho de Dentro, uma vez construída a relação de confiança entre paciente e terapeuta, era quase natural que o paciente deixasse de lado as garatujas. Surgem aí poderosos afetos que, na opinião de André Green (1994: 32), "podem se comunicar no silêncio, podem ser adivinhados por sinais que não pertencem à linguagem", e assim têm um poder catalisador. A terapêutica niseana detém a função de psicoterapias de base não verbal, pois está apoiada em uma flexibilidade técnica que procura fazer exprimir emoções arcaicas depositadas em traços mnêmicos os mais primitivos – pessoais ou coletivos. Seu tratamento consiste em trazer, afinal, as emoções à consciência por meio das atividades espontâneas, lúdicas, expressivas. A dra. Nise sempre declarou que, aos pacientes, nunca era sugerido algum tema ou mesmo a escolha dos materiais; a eles também não poderia ser ensinado algum tipo de manejo; permitia-se apenas a liberdade do desenho, da concepção segundo a vontade e sem a obrigação de fazer cópias. No máximo, o monitor apenas "os encoraja, quando necessário, ou lhes dá uma ou outra indicação de ordem técnica, se solicitado ou se ocorre a oportunidade" (Silveira, 1966: 71).[20]

> É princípio fundamental de método terapêutico junguiano que o indivíduo procure encontrar as imagens que estão ocultas nas emoções. Dar forma objetiva às imagens subjetivas, às experiências externas, é estar no caminho da cura. A apreensão de imagens, sua retirada da torrente avassaladora de conteúdos do inconsciente, permitirá que elas sejam despotencializadas de sua força

[20] A questão do não direcionamento da atividade é complexa e ainda deixa rastros enigmáticos: numa *Folha da Noite* de fevereiro de 1949, por exemplo, Osório César deixa no ar que a STOR recebia a 'orientação pedagógica' de Almir Mavignier (Cf. "Pela arte dos alienados", 1949).

> desintegradora e que sejam confrontadas. Essa apreensão de imagens poderá ser feita por intermédio de múltiplas atividades espontâneas: pintura, escultura, dança, bordados, figuras talhadas em madeira, etc. (Silveira, 1966: 34)

Assim, as imagens do inconsciente, exteriorizadas na tela e configuradas segundo esse simbolismo dinâmico bastante característico, carregado de pele sensível, serão um meio de reorganizar a vida psíquica e, além do mais, auxiliariam na reconstrução da realidade cotidiana do doente mental. O conceito de "afeto catalisador" só foi elaborado pela dra. Nise anos depois, mas sem dúvida encontramos aqui certas afiliações germinais de seu significado geral. Tais procedimentos são utilizados especialmente no tratamento de pacientes cujas funções psíquicas se encontram debilitadas, sua principal atenção clínica.

Em 1965 a STOR passou a ter sua própria agência de serviço social, funcionando como campo de estágio para os alunos da Universidade Gama Filho e da Faculdade de Serviço Social do Rio de Janeiro. Coube à agência cuidar de problemas como reinternação, previdência social, colocação familiar e profissional, auxílio-doença. Nise se engajou especialmente no trabalho com os reinternados, criando em 23 de dezembro de 1956 a Casa das Palmeiras, instituição que sobrevive até o momento atual com o objetivo de abrigar aquele público recém-saído da internação. O surgimento da Casa dependeu, muito provavelmente, de suas primeiras experiências como presidente da Sociedade de Amparo ao Psicopata, nos anos 1940; o problema relativo ao elevado número de egressos fez com que o método de tratamento fosse ampliado, servindo a Casa como ponte entre a internação e a vida fora do manicômio. Se de certa maneira dividiu a produção criativa da reabilitação, a Casa nem por isso deixou de lado a primeira em detrimento da segunda. A "intenção aí não é produzir obras de arte", declara Ferreira Gullar "(o que pode eventualmente ocorrer), e sim oferecer meios ao doente para exprimir seus conflitos internos e poder assim, através da linguagem simbólica, trazê-los ao nível consciente" (1996: 29).

> A oportunidade que o indivíduo teve, quando doente, de descobrir as atividades expressivas e criadoras de ordinário tão pouco acessíveis à maioria, poderá abrir-lhe novas perspectivas de aceitação social através da expressão artística ou simplesmente (o que será muito) muni-lo de um meio ao qual poderá recorrer sozinho, para manter seu equilíbrio psíquico. (Silveira, 1966: 155)

Observando-se sua obra em sobrevoo panorâmico, pode-se dizer que Nise produziu um trabalho que procurou incorporar uma pluralidade de autores e ferramentas de análise. Isso concerne tanto à investigação sobre as imagens do inconsciente – nelas enfatizando o privilégio do inconsciente coletivo ou da analogia entre estados atuais e imagens mitológicas e o estudo da distribuição dos arquétipos – quanto às pesquisas que realizou no campo da expressão plástica. Nesse caso, surgiram pesquisas que se debruçavam sobre as relações entre lobotomia e atividade criadora (provando que a primeira prejudica a segunda), ou sobre a estruturação do espaço internamente vivido, que reflete a maior ou menor recuperação do espaço cotidiano, tese que Nise vinha desenvolvendo desde 1955 e que sofreu forte influência de Merleau-Ponty e da *Einfühlung* de Worringer – o que não por acaso também ocorreria com Pedrosa, como se pode observar em seu "Forma e personalidade". Dos efeitos emocionais da música no paciente, concretizados por meio da pintura, Nise chegou às melhoras observadas nos contatos afetivos realizados com o animal coterapeuta, e daí não parou mais. Sua maneira singular de entender a psicologia nos servirá para refletir sobre o jogo de afinidades com Pedrosa. É o que veremos a seguir.

PSICOLOGIA, EMPATIA, MANDALAS

Foi Worringer quem por volta de 1906 estabeleceu os primeiros paralelos entre a arte abstrata e os mecanismos de defesa dos quais o homem pode dispor na relação com o meio em que habita. Por meio da teoria da empatia, Worringer pressupõe a existência de um atavismo de formas abstratas que perpassa uma linha cronológica e, nestes termos, considera que, desde o homem mais primitivo, esse instinto (é este o termo) serviu ou como fuga ou como meio de enfrentamento diante de uma natureza considerada hostil. Sob ameaça, o medo se transformaria na expressão abstrato-geométrica que traz à tona a redescoberta da paz interior. Por conta da ressonância que as leis da matéria inorgânica continuam a despertar na realidade, há uma deliberação instintiva do espírito humano que é imune a elaborações intelectuais. Em outras palavras, Worringer acredita que o "homem cultural" esconde na manga uma carta que lhe confere repouso na luta contra um mundo externo que é premido de "inquietude perturbadora". No caso contrário, entretanto, quando o homem se encontra numa relação

harmoniosa com a natureza, cria-se uma empatia do indivíduo com as figuras apresentadas no mundo, de modo que ele consegue partir da tendência antagônica, ou seja, naturalista.

Sugiro que, sem deixar a psicologia analítica de lado, Nise compartilhava dessa teoria quando leu concretamente as imagens do museu. Ela chegou a aventar, por exemplo, a possibilidade de que nas tendências geométricas de seus pacientes, "esclarecendo a dinâmica psicológica das tendências a abstrair ou a empatizar, correlacionando-as às atitudes típicas de introversão e de extroversão" (Silveira, 1981: 17), se encontrassem dolorosos testemunhos da tentativa de lutar contra uma angústia avassaladora, no caso, aquela provocada pelos terríveis conteúdos do inconsciente. Sob o prisma da apropriação de Worringer por Jung, e sendo muito mais do que pura "anestesia afetiva", a atividade expressiva do esquizofrênico forneceria meios para se criar novos mundos habitáveis, mesmo que delirantes ou fantasiosos. Coloridos magicamente pela criatividade de cada um, tais mundos forneceriam um apaziguamento psíquico ao paciente, seriam o endereço que o dirige para a autocura. Por um lado, busca-se reestruturar a percepção do mundo exterior; por outro, vê-se que o próprio psiquismo precisa reunir seus pedaços e desse modo se estruturar. A observação se concentra na preocupação espacial com os elementos que compõem a tela, como a propósito sustenta a própria *Gestalttheorie*, isto é, sua organização funcionaria como uma espécie de índice de sanidade (Silveira & Le Gallais, 1957: 105-114). Assim, a consciência seria mais ou menos determinada pela configuração dada às imagens, de modo que a atividade de pintura acaba se tornando um método autônomo de cuidado.

Tais pesquisas se encontram em vários dos escritos de Nise da Silveira. É certo que muitas de suas chaves de interpretação se encontram dispersas, se bem que é importante reconhecer que ela nunca usara, rigorosamente, a interpretação como um sinônimo para o manejo clínico. Inclinada à análise das mandalas, porque "sua estrutura traduz sempre a situação psíquica do autor", Nise da Silveira investia no potencial destas para servir de "indicadores da força das tendências inconscientes de compensação face aos fenômenos de dissociação", tornando-se dessa maneira "utilizáveis como índices para a avaliação do prognóstico" (1992: 142).

No entanto, o escrutínio da dinâmica psicológica, ou melhor, a vontade psicopatológica que deseja revelar a desorganização psíquica da personalidade

pela via dos elementos plásticos rastreados na pintura dos pacientes não fará parte da expectação das imagens. Como constataram tanto Pedrosa quanto Nise, "o ponto de vista psicológico não deve ser confundido ou ter a pretensão de substituir o do crítico de arte"; a psiquiatra nunca deixou de alegar que seu trabalho consistia tão somente na investigação de cunho estritamente científico, embora aceitasse de "canto de olho" a capacidade artística das pinturas, preferindo manter com relação a isso uma "atitude discreta" (Melo, 2001: 63). Compreender o estofo psíquico com base no estudo seriado de imagens já era algo estimulado pelo próprio Jung, mas nada impedirá que se "a imagem do processo psicótico toma uma forma que entendidos de arte possam dizer – é bela –, do ponto de vista artístico, muito bem, ótimo" (Passeti, 1992). Nise baixava as armas: "A contemplação das obras de arte plástica abre-nos os olhos", escreveu em meados de 1950, "ensina-nos a ter novos prazeres, a descobrir a estrutura formal das coisas e a realidade subjacente que elas escondem, prazeres esses independentes da idade e das limitações postas pelas doenças" (Silveira, 1956: 35).

Uma suposição para explicar a notoriedade dos "9 artistas de Engenho de Dentro" é que, além de terem sido os pacientes que mais se aproveitaram dos materiais oferecidos pelo ateliê, utilizando com liberdade o acolhimento da STOR, os 'nove artistas' se tornaram os motivos encontrados pela doutora na legitimação de suas pesquisas mais notórias. Emygdio de Barros a auxiliou no estudo da motivação que levava certos pacientes a retratar o espaço do ateliê e do hospital; Raphael, por sua vez, deu provas de uma melhora psíquica que acompanhava uma capacidade expressiva cada vez mais apurada; o caso de Lucio, *sui generis* nesse contexto, demonstrou concretamente as consequências nefastas da lobotomia; Adelina Gomes abriu portas à interpretação de temas míticos, como no exemplo da deusa Dafne associado a ela, o que permitiu a Nise estender suas conclusões ao período neolítico; Carlos lhe deu oportunidade para aproximar a análise dos mitos egípcios, Dioniso e Mithra; Fernando Diniz mostrou como a reorganização do espaço na tela é paralelo à reestruturação do espaço cotidiano, externo, do paciente; Octavio a aproximou dos símbolos alquímicos, no mesmo passo em que Isaac dava a ver a questão da persecutoriedade na psicose.

Iniciadas, com efeito, por Jung, tais investigações consagraram os estudos mais amadurecidos de Nise, a exemplo de *Os Inumeráveis Estados do Ser* ou *Arqueologia da Psique*, que foram o prenúncio de livros mais importantes, como *Imagens do Inconsciente* (1981) e *O Mundo das Imagens* (1992).

Mário Pedrosa reconheceu nesses procedimentos o aspecto positivo da comunidade criada nos ateliês, pois é muito provável que no isolamento (ou fora do internamento involuntário) nenhum dos artistas tivesse surgido como surgiram; Engenho de Dentro deu-lhes "âncora à vida, lhes marcou um destino" que "se não foi brilhante", tampouco foi anônimo, "embora marcado pela fatalidade" (Pedrosa, 1994: 11).

Na obra de Nise da Silveira, e para além da notoriedade dos artistas, o emprego da crítica à psiquiatria clássica ganhou cada vez maior força de persuasão. Diante da coqueluche médica que buscava a cura obsessivamente, mas nesta medida procurando substituir a desordem funcional pela orgânica (leia-se 'lobotomia', digna de Prêmio Nobel), a psiquiatra invertia a lógica manicomial ao utilizar as próprias armas do inimigo, demonstrando os efeitos corrosivos que acompanhavam a psicocirurgia. O estudo longitudinal das esculturas de Lucio, que caminharam da fase criativa a um período de desfiguração total, com clara decadência na manipulação dos meios expressivos, demonstrou-se incontestável e irreversível, testemunha viva da consequência regressiva atingida pelos procedimentos psiquiátricos do pós-guerra, violentos e hegemônicos (Silveira, 1992). Essa dimensão de resistência política se encaixava não só no plano das discussões sobre as práticas interventivas, mas, sobretudo, no epicentro ético das ações humanas, cuja direção vinha ao encontro de uma leitura das imagens do inconsciente.

Para ela, ao fim e ao cabo, o caráter expressivo da loucura estaria abrigado nos confins daquilo a que Artaud chamou de "inumeráveis estados do ser". Como se sabe, em relação às pinturas surrealistas de Victor Brauner Artaud dissera que "O ser tem estados inumeráveis e cada vez mais perigosos" (Silveira, 1986: 5).[21] Como ninguém, Artaud havia conseguido sintetizar uma série de vivências muito particulares da loucura – desmembramento do corpo, angústia em relação ao espaço, sensação de vazio, caos psíquico, perda de limites do eu – em uma linguagem que dá forma às experiências aterrorizantes do perigo representado pelos infinitos platôs de um inconsciente sem rédeas, uma linguagem que escapa da insanidade e invade o conjunto mais ampliado do ser. De outra maneira, e longe do aprisionamento da loucura à doença, Artaud certifica a existência de possibilidades intersubjetivas de alteridade na experiência da loucura; ele visiona o mesmo da ontologia e o outro da história (Lucchesi, 1995).

[21] Nas palavras do próprio Artaud, o ser tem "*stades innombrables et de plus en plus dangereux et que l'homme ne connaît pas*".

Por meio das atividades plásticas, os hóspedes do CPPII puderam purgar emoções e angústias desconcertantes – ameaças que são da ordem do verdadeiro vazio, talvez o mais estrutural –, despotencializando-as em imagens ora agressivas ora harmoniosas, porém sempre 'retendo' nesse turbilhão os "fragmentos do drama" que são vivenciados de maneira incontrolavelmente desordenada. E se aqui estamos no enredo das emoções, dos sentimentos que estão no vaivém das imagens, nada melhor que oferecer um suporte 'afetivo' – horizontal e de fora para dentro – como ferramenta da relação terapêutica.

"Quanto mais grave a condição esquizofrênica, maior será a necessidade que tem o indivíduo de encontrar um ponto de referência e apoio" (Silveira, 1992: 34), eis a tarefa do monitor no ateliê. No caso, tratava-se de Fernando Diniz, que passou a pintar uma séria chamada "Japonesas" algum tempo depois da interferência silenciosa de uma monitora. É conhecido também o caso de Raphael, que foi auxiliado por Martha Pires Rocha, artista que o acompanhou por longo período de sua internação a convite da dra. Nise. A presença do monitor deveria promover uma catálise na relação, um campo (transferencial, por que não?) de simpatia e acolhimento capaz de produzir rupturas no caos interno, instaurando novas configurações no regime do psíquico. Mas não só: era tão eminente essa problemática, fulgurava com tamanha intensidade no pensamento e na prática da dra. Nise, que chegou o momento em que o afeto catalisador a conduziu à opção terminológica quase sintomática de substituir "terapêutica ocupacional" por "emoção de lidar". Trata-se de uma epistemologia sensível que, conforme pensava, teria mais competência para nomear sua atividade, ainda mais porque a expressão, muito coerente com os processos de subjetivação vividos no ateliê, havia sido criada por um paciente da Casa das Palmeiras, bem ao gosto do Bachelard noturno, por assim dizer.

Sob o signo da arte, no entanto, o tema da expressão ganha outro colorido, a ponto de fazer com que Pareyson divida a história do pensamento artístico em três grandes vias, em uma das quais surge a própria ideia de expressão. Para o discípulo de Croce, nesse sentido, ora a arte é concebida como um 'fazer', ora como um 'conhecer', ora como um 'exprimir': trata-se de processos que se excluem em determinados momentos, em outros se completam em equilíbrio e em outros se combinam segundo os interesses de algum programa de arte particular.

Pareyson acrescenta que à primeira, a arte como fazer, corresponde o período da Antiguidade, momento no qual os artistas estavam preocupados com o *modus operandi* em que se determinava a execução de um trabalho eminentemente manual, fabril. Já a arte como conhecer, visão da realidade sensível ou metafísica, se destacou no Renascimento, evidentemente em função de uma conjuntura histórica bastante propícia. A atividade artística começou a ser entendida como expressão somente a partir do Romantismo, isto é, em um momento em que a beleza passou a ser procurada menos na adequação ao modelo e mais na "íntima coerência das figuras artísticas com o sentimento que as anima e suscita" (Pareyson, 1997: 21), quer dizer, um sentimento instantâneo, imediato e primitivo.[22] A arte é expressiva a partir do momento em que é 'forma' – e aqui me arrisco a dizer que Pedrosa também assim entendia, fenomenologicamente, a problemática da autonomia da forma –, ou melhor, enquanto seja um "organismo que vive por conta própria e contém tudo quanto deve conter" (Pareyson, 1997: 23). A forma é expressiva enquanto 'é', e daí que seu ser é ao mesmo tempo um dizer. O "estético" resume suas colocações de maneira brilhante: para Pareyson, a arte é "um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer" (1997: 26).

Sofisticando um pouco mais esse ponto de vista, surge-nos o problema específico da intencionalidade da expressão que, quando se fala em loucura, poderia ser estendida à paixão, ao *pathos* contido na existência, categoria com a qual trabalhou todo o Romantismo (Barthes, 1989). Com os românticos surgiu uma apreensão mais heteróclita de sentimento, que numa rápida torção se tornaria condizente com a experiência de Engenho de Dentro: neste caso, o advento da irrupção emocional se mistura tanto na própria atividade expressiva quanto nas suas consequências, nos modos de se fazer e nos meios para tanto, isto é, desde a lida com o material até o resultado da obra. Tais características formam o trampolim que leva à reflexão sobre a noção de arte bruta, irmã francesa e quase esquecida por aqui.

[22] Pareyson (1997: 21) adverte: "Dizer, por exemplo, que a arte é 'expressão de sentimentos' pode ter importância no plano da poética, mas é uma 'perigosa asserção no plano da estética". Com efeito, pode-se falar do expressionismo apenas como poética, como um programa particular, portanto impossível de se generalizar.

ARTE BRUTA: UM PARADIGMA *OUTSIDER*

Já se torna impossível desviar o olhar diante do paralelo que se pode estabelecer entre arte virgem e a conhecida noção de *art brut* criada por Jean Dubuffet. Em meados de 1940, o "artista-filósofo" procurava estabelecer bases para uma poética marcadamente anticultural, anticonformista; e foi precisamente nesse momento que ele descobriu um conjunto de imagens que estavam fora do limite prescrito pelas normas consagradas do circuito de arte oficial. Não tenho dúvida de esse ideário deve figurar como o que mais se aproxima da ideia de arte virgem desenvolvida por Pedrosa, cujo espírito motivador é crítico e poético, tanto lá quanto cá. Por conseguinte, é com o propósito de definir arte virgem que se faz necessário traçar certos pontos comuns ou divergentes entre ambas as definições; para tanto, deve-se circunscrever a arte virgem no contexto das afiliações teóricas de quem a formalizou, isto é, Mário Pedrosa, considerando os limites impostos pela formação cultural brasileira. Ao final, no entanto – esta é a hipótese –, pode ser possível constatar influências conjuntas em meios às singularidades de cada uma.

Ao criar e elucidar a arte bruta, e como uma espécie de Robinson Crusoé – metáfora em que se apoia Hubert Damisch no prefácio a *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, compêndio de textos do autor –, Dubuffet inaugurou um contramovimento artístico bastante singular que, entre outras coisas, incorporava a expressão daqueles marginalizados da sociedade – loucos e criminosos, sobretudo, neste caso –, considerada, por ele, a única aproveitável para a grande marcha de renovação espiritual nas artes visuais que desejava (é bom lembrar que naquele momento fervilhava o debate sobre a abstração, o informalismo e o neorrealismo na França).

Vejamos, nesse sentido, o que pensou o criador da Compagnie de l'Art Brut. Definindo-a em tom de manifesto e ao mesmo tempo didaticamente, afirmou Dubuffet:

> Entendemos por arte bruta obras executadas pelas pessoas incontaminadas de cultura artística, por consequência naquelas onde o mimetismo, contrariamente a isso que acontece nos intelectuais, toma pouco ou não toma parte, de sorte que seus autores daí extraem tudo (motivos, escolha de materiais em questão, meios de transposição, ritmos, estilo de escrita, etc.), de sua própria profundeza e não dos clichês da arte clássica ou da arte em moda. Assistimos

> a uma operação artística de todo pura, bruta, reinventada inteiramente em todas as suas fases pelo próprio autor, à partir somente de suas próprias impulsões. Uma arte na qual consequentemente se manifesta a função única de invenção, e não aquelas, constantes na arte cultural, do camaleão e do símio. [Para ele, estava-se diante de] produções de toda espécie – desenhos, pinturas, bordados, figuras modeladas ou esculpidas, etc. – que apresentam um caráter espontâneo e fortemente inventivo, também o menos possível devedoras da arte costumeira ou dos cânones culturais, e têm como autores pessoas obscuras, estrangeiras aos meios artísticos profissionais. (Dubuffet, 1973: 92)

Em 1945 Dubuffet foi acolhido na Suíça com sua coleção de imagens retirada daqueles locais com "o menor índice de artisticidade possível". Para levar a coleção, contou com o apoio de Paul Budry e René Auberjonois. Sua intenção primeira era, além de conservar as imagens já conseguidas, publicar artigos sobre arte bruta, deixando em segundo plano a vontade de colecionador. Todavia, Dubuffet já reunia um número considerável de obras, o que lhe permitiu abrir, dois anos depois, o Foyer de l'Art Brut no subsolo da Galeria René Drouin. Transportado em 1948 para um pavilhão cedido pela Editora Gallimard, o acervo passou a ser conhecido finalmente como Compagnie de l'Art Brut. Entre os signatários estiveram o poeta André Breton (com quem, aliás, Dubuffet rompeu mais tarde), Charles Ratton e Michel Tapié. A coleção aumentou, e entre outubro e novembro do ano seguinte foi realizada uma primeira exposição, contando aproximadamente duzentas imagens. Dubuffet escreveu, para a ocasião, "L'art brut préferé aux arts culturels", ensaio de apresentação da exposição ao público.

Em meio a algumas dificuldades de localização e com a escassez de recursos financeiros, a associação foi dissolvida mais tarde. Isso fez com que o acervo chegasse a ser transferido para East Hampton, nos arredores de Nova York. As pesquisas só foram retomadas no final dos anos 50, culminando na restituição da companhia em 1962. Em seguida, a coleção se dirigiu em definitivo para Lausanne, onde se comprometeram com sua conservação e com a realização de exposições permanentes. O local cedido foi o Château de Beaulieu, um hotel particular do século XVII; mas tudo ficou pronto somente em 1972.

"Estamos condenados a uma cultura asfixiante!", foi a conclusão a que chegou Dubuffet no fim da década de 1960. Para ele, a cultura desejava apenas satisfazer a necessidades de nomear, e assim despotencializar o que é

estranho ao seu estetoscópio. Olhando sempre de fora para dentro, a cultura joga fora os produtos à sua margem. O *modus operandi* não é segredo: medindo ou rotulando aquilo que a incomoda, ela sabe por outro lado que exclui aquilo que pertence ao seu lado mais obscuro, pois se trata da sua própria alteridade.

Dessa maneira, o artista bruto se individualiza sem saber muito bem como, na maioria das vezes. Na contramão da "integração" social, ele não busca a benevolência coletiva: "é próprio da cultura projetar uma viva luz sobre certas produções", refletiu o antigo *sommelier*, em "benefício daqueles [artistas reconhecidos] sem se preocupar em afundar todo o resto na obscuridade". Assim, morrem asfixiadas "todas as veleidades que colhem recursos das produções privilegiadas" (Dubuffet, 1968: 20).

Declaradamente anticultural, Dubuffet privilegiava o trapo, e não a fina flor: o que é relegado à condição de abjeto lhe parecia mais interessante, mais precioso, como por exemplo os valores selvagens, a capacidade autóctone que o homem manifesta para se deixar levar pelo delírio, pelo instinto, pelas fantasias e paixões. O "simplismo" dos primitivos, em uma legítima inversão, na verdade está na alta cultura. Para ele, o homem ocidental, que considera aquelas imagens apenas exóticas ou pitorescas, deveria assumir que essa percepção de uma arte "primitiva" não seria muito diferente da velha atitude imperialista. A cultura, quando despreza os valores selvagens, suicida-se, embora não o saiba, de acordo com Dubuffet: perdendo o laço comum com a língua das ruas, torna-se cada vez mais estrangeira à vida cotidiana.

No plano estético, a confusão se mantém nos termos de uma identificação entre função artística e saber adquirido. Dubuffet entende que o artista não foi ensinado a olhar para a história da arte senão pelos olhos do cânone. Preso a ditames nacionais ou estrangeiros, o artista dialoga com o presente e o passado de um modo que lhe deixa permear o mimetismo camaleônico, o que impede que a vontade legítima das "profundezas de seu eu" se precipite para um futuro menos árido. Conforme pensa o artista-filósofo, isso é o bastante para produzir uma arte falsa, sendo que muitos, ademais, acabam por fazê-lo inconscientemente. O resultado – aliás bastante conhecido – se detém no maneirismo ou no caráter regressivo e meritocrático do artista profissional. Rejeitando os louros destinados ao artista, o criador bruto opta pela solidão cultural; isolado das interferências

exteriores, ele pode utilizar seus próprios meios de encantamento, falando o menos possível (Dubuffet, 1967). Ora, uma arte como essa prescindiria até mesmo da necessidade de um autor ou de um nome; Dubuffet chegou ao extremo de conceber a anulação da própria ideia de "arte", enlace que aniquilaria sua força essencial: arte bruta, nada mais.

Aqui os polos de contraposição estão bem delimitados: arte cultural, "intelectual" *versus* bruta. Pode-se estabelecer, então, um primeiro paralelo com a arte virgem: oriundas de artistas estrangeiros à cultura, ou seja, personalidades que não sofrem diretamente sua influência e são marginalizados dos meios e fins artísticos, o artista virgem e o bruto se encontram mais próximos do processo "natural" da arte como estado elementar, e daí seu isolamento. Para Dubuffet, em especial, não se trata de negar a arte oficial, e assim todo o seu legado, mas a admiração acrítica que a sociedade lança a essa história de vencedores. Como se sabe, a preferência de Dubuffet sempre se dirige aos objetos inacabados, ainda mais quando se apresentam nos primeiríssimos "estados de sua formação" (1967: 216). Nesse estado, em que guardam os segredos mais íntimos da composição, marca-se um tipo de arte desprovido de referências culturais cujo descerramento interno difere do que "está por aí", mas sobretudo com relação ao *naïf*, moda que se tornou corrente na Europa de Rousseau e que guarda na intimidade um grande respeito pela cultura. Seu afã por se inserir no circuito estabelecido e gosto clássico que cultiva se encontram do lado contrário na balança da arte bruta.

Temos mais elementos para desdobrar a diferença entre o bruto e o virgem. Se Pedrosa ampara poeticamente sua concepção de arte virgem na expressão *naïf* – em parte ao menos –, vemos em Dubuffet uma referência diametralmente oposta. Embora ambos sejam rigorosamente 'críticos', o artista francês radicaliza sua posição e, do meu ponto de vista, chegaria assim a 'rejeitar' a própria arte virgem. Os artistas de Engenho de Dentro, nesse sentido, serviriam a ele como prova concreta: como dito anteriormente, suas pinturas guardam o lastro de um modernismo que de modo algum caberia numa posição tão anticultural quanto a noção de arte bruta. Se nos dois casos há, com efeito, um projeto utópico a ser realizado, Dubuffet e Pedrosa estão caminhando em estradas muito diferentes, opostas até.

Ora, a arte moderna não escapa dessas determinações, pois ela funda também sua própria tradição. Segundo Dubuffet (1968: 22),

> Ela [a arte moderna] põe em jogo tudo isso que possui de invenção e de novidade, e se atarefa de ser prazerosamente fantasista; ao mesmo tempo, no entanto, ela não renuncia à moda do dia de reduzir tudo a um douto formulário (...) Ela sofre por ser uma planta de serra, por não ter outra origem nem outra difusão que não seja dentro dos pequenos meios muito restritivos, círculos de colecionadores ou de maníacos e esnobes dispersados em Paris e em quaisquer grandes cidades no estrangeiro.

O artista bruto se detém, por opção às vezes consciente, às vezes inconsciente, em seu amadorismo periférico, amparado pelo uso de materiais eles mesmos 'brutos', cujo trabalho só poderia gerar uma obra estritamente pessoal. É muito comum, ao contrário do que acontece aos artistas virgens, que o produto apresentado tenha uma série de ruídos que o levam a ser "feio", causando aversão no espectador. E seria difícil dizer que a arte bruta se inclui no modernismo porque naquela estaria ausente qualquer afirmação declaradamente "revolucionária", tal como de fato ocorreria com as vanguardas históricas, isto é, não há na arte bruta um projeto utópico de mudar o mundo. Escovando a contrapelo a história da arte, a arte bruta é ao mesmo tempo menos e mais radical, pretende mudar apenas o gosto; mas será que, com isso, também não quereria mudar o resto?...

Em suma, para o teórico das "posições anticulturais", a arte "é um domínio aberto a todo mundo, e não necessita de modo algum de dons particulares nem de instrução ou de iniciação preliminar: não importa muito quem a pode apreciar e praticar" (Dubuffet, 1968: 53). E de acordo com Hubert Damisch em texto sobre Dubuffet, a arte é uma atividade inerente ao ser humano, é uma necessidade banal e natural da espécie – não seria, portanto, uma necessidade vital, como sugeriu Mário Pedrosa? Sempre inacabada, não tem ponto de partida ou de chegada. Como se pode observar, a predileção de Dubuffet se dirige aos pequenos objetos, àqueles de preferência com pouca duração e o menos possível tocados pela mão da cultura. Com efeito, acrescenta Dubuffet (1967: 154), deixemos o artista em sua paz ardente, em seu estado de "serenidade exaltada", produzindo imagens que "fornecem alimento, ao contrário, a quem é como eu, apaixonado por lugares vazios e desertos, por *lugares virgens* (virgens de toda atenção, caso sejam lugares de fato comuns e desprovidos de interesse particular...)" (grifos meus).

Dubuffet o acusa: a excessiva confiança na razão e na lógica se transformou no sustentáculo máximo da cultura ocidental, a tal ponto que o homem veio a se colocar numa relação de perpétua exterioridade com a natureza. Ora, essa separação criou a impossibilidade de entendermos que o pássaro que está num quadro teria a mesma natureza daquele que está fora dele, pois se encontram numa relação de continuidade; se partimos de um ponto familiar – o pássaro –, então são frutos da mesmíssima essência. Quando pinta ou observa um quadro, Dubuffet (1967: 77) confessa que, nessas disposições, "por certo é em meu ser inteiro que isso vem se depositar (...) Eu me reimprimo". Uma vez sustentadas distâncias intransponíveis entre homem e natureza, o alto potencial criador do 'delírio' será peremptoriamente desprezado.

Nesse nível psicológico de relações, as ideias mais elaboradas seriam, portanto, um péssimo meio de apreensão da realidade (Dubuffet, 1967). Como sugere Dubuffet, deve-se reavivar nossa aspiração a compreender o mundo a partir do começo, isto é, em seus estados de pensamento mais primitivos, originários: eis a experiência com a matéria bruta. A ordem da 'vidência', afastada do pensamento selvagem pela universalidade da razão, é que poderia anexar à consciência a dimensão obscura da criação, nela incluindo o lado negativo da tensão. E que meio expressivo seria mais bem ajustado a essas indagações? A pintura, responderá o artista. A tinta, ao se transfigurar em imagem, tem propriedades muito mais espontâneas. Ela dá cor e perfaz linha, espraia-se tão livremente na tela assim como o pensamento bruto na consciência. Nessa perspectiva, a pintura é uma linguagem mais direta, mais próxima dos objetos puros porque faz de seu tema substância viva. É óbvio que Dubuffet preferia a experiência pictórica às letras, pois denunciava o tom elitista da escrita que, em oposição à pintura – esta, mais rica, imediata e concreta, portanto capaz de apreender a simultaneidade das coisas –, distingue-se como um meio aprisionante de comunicação.

Posto isso, não convém apelar a noções canônicas como "beleza", por exemplo, conceito que no Ocidente se tornou inseparável da própria ideia de civilização, mesmo porque "a beleza do objeto depende do olhar que lhe dirigimos, e de modo algum de seus méritos próprios" (Dubuffet, 1967: 77). As convenções são apagadas a partir do momento em que se deixa de entender por belo um objeto raro, e ao qual não se tem acesso, protegido nos confins inacessíveis do que é considerado extraordinário. Como compreende Dubuffet, é por conta dessa divisão entre 'belos' e 'feios' que criamos as

escolas, que impomos a aprendizagem técnica da fabricação ou a própria experiência de percepção. Desde os gregos a arte não teria saído desse ritmo organizador, uma vez que sempre esteve imbuída da atribuição de 'harmonizar' cores e formas de maneira aprazível à comodidade visual. Mas o problema é que a arte não se endereça às retinas – é por isso que Dubuffet acredita se aproximar cada vez mais do pensamento primitivo –, e sim ao espírito. Em síntese, ele diz: "A arte é uma linguagem: instrumento de conhecimento e instrumento de comunicação" (1967: 98).

Marginalizados os loucos dentro dos hospícios e assim excluídos do convívio social – e consequentemente da cultura –, foi no entanto deles que surgiu, em determinado momento, toda uma sorte de produção que esteve fora dos limites tradicionais, mas se manifesta de modo inventivo, "natural" e carregado de alto potencial questionador. Reconhecidos por Dubuffet, figuravam aí pintores brutos como Wölfli, Aloïse, Jeanne Tripier, Heinrich-Anton Muller, Laure Pigeon. Em comum, todos tinham uma origem pobre – condição que em tese lhes impediria uma aproximação maior com a cultura artística –, além de lhes cercar a curiosidade de terem despontado para o público somente nos anos 1950, quando já estavam na velhice. Não obstante, Michel Thévoz considera que uma condição de exclusão como essa mais favorece que impede a criação bruta; enxerga, inclusive, efeitos de criação positivos na internação do doente mental, por mais paradoxal que isso pareça: para ele, talvez a própria existência da obra bruta fosse impossível em um contexto comum de sociabilidade; ao contrário do que se poderia ter como óbvio, tais imagens traduzem o polo nefasto da dialética anticultural.

Em Thévoz, pensar a loucura como paradigma do artista bruto é algo impertinente. Com efeito, não seria possível identificar, pelo que emerge das pinturas, características que advirtam determinações como "é ou não é louco" – o avesso do pensamento hegemônico da psiquiatria. Assim como Mário Pedrosa, o antigo conservador da Coleção de Arte Bruta de Lausanne reconheceu a importância da leitura de Prinzhorn. Criador da coleção de Heidelberg e um dos primeiros a discutir com rigor o tema, coube a ele, já em 1922, começar "a considerar as produções desses sujeitos sob um ângulo estético". Além do mais, adversário do mais corrente reducionismo, Prinzhorn se esforçava por investigar a interioridade dos processos de criação, "fazendo surgir cada estilo como expressão total da experiência verdadeira de seu autor" (Thévoz, 1980: 25).

Não foi somente Prinzhorn, contudo, quem ensaiara interpretações de cunho estético das obras de pacientes psiquiátricos. Entendendo-as menos como deformações ou garatujas gratuitas e mais como "sistemas de expressão autônomos e altamente elaborados", alguns de seus contemporâneos também se aproximaram desse tipo de análise, tais como Morgenthaler, Auguste Marie e Charles Ladame. O primeiro, que trabalhou no Hospital Psiquiátrico de Waldau, em Berna, redigiu uma reconhecida monografia sobre Wölfli (artista que ali ficou internado entre 1908 e 1910); Marie, aluno de Charcot, já percebia a espontaneidade e originalidade em determinadas obras tanto quanto Charles Ladame, a título de exemplo.

Em relação às comparações mais apressadas que aliam pintura bruta à pintura de loucos, Michel Thévoz sustenta, munido de teses antipsiquiátricas de Laing e Cooper, que a capacidade de produção plástica dos loucos supera a de outros tipos marginais, como a dos presos, por exemplo, porque os doentes se encontram numa posição de "não responsabilidade' social, o que não ocorre no caso dos presidiários. Para ele, a taxonomia da doença mental não faz sentido no caso da arte bruta: a realidade seria de fato o que há de mais alienante dentre os condicionantes da doença; no caso da loucura moderna, tornada enfermidade, a loucura virou objeto do poder despótico de uma psiquiatria cuja racionalidade visa à exclusão. Em respeito aos artistas brutos – acrescenta –, sabemos que estão fora do circuito privilegiado, e embora encontrem abrigo nos arredores da sociedade e à margem da cultura, isso não equivale a dizer que teriam perdido suas faculdades mentais.

É certo que algumas produções brutas beiram o delírio e tocam o campo das 'alucinações visionárias'; mas é ao mesmo tempo errado pensar na ideia de uma 'arte louca', se se considera que afirmar a existência de uma arte 'normal' também o seja. A arbitrariedade do assunto se resume no seio da própria psiquiatria: se levarmos às últimas consequências a compreensão de que a loucura é algo que está fora do âmbito do que é considerado normal (quer dizer, da curva de Gausse), então toda arte seria, ironicamente, louca.

Ora, invertamos o *cogito*, sugere Thévoz (com Lacan). Para ele, a psicanálise teve o mérito de adentrar o patológico para apontar a má compreensão sustentada pela psiquiatria a respeito das relações vigentes entre loucura, arte e subjetividade. A arte bruta não pode ser resumida à arte psicopatológica:

> Devemos, no entanto, prevenir uma confusão. Não poderíamos assimilar a arte bruta à expressão plástica qualificada de 'psicopatológica' pelos psiquiatras que pretenderam considerar globalmente a produção dos doentes mentais internados, como se esta produção tivesse caracteres específicos. Muitos autores de arte bruta nunca foram objeto de um tratamento psiquiátrico, e podem ser considerados como 'sãos' de um ponto de vista médico. Inversamente, as obras criadas pelos doentes asilados não são necessariamente arte bruta, tão quanto poderiam sê-lo. (Thévoz, 1980: 42)

Em uma exposição realizada na cidade de Lille, em 1951, onde surgiam nomes como End, Alcide, Liber, Gasduf, Sylvecq, artistas brutos encontrados no interior do asilo e cuja "condição humana reduzida ao mínimo" já era demasiado conhecida pela sociedade mais atenta, Dubuffet encontrou em definitivo aquela poética de dimensões imediatas que tanto almejava. Tais imagens, cuja escolha temática era puramente subjetiva, alcançavam o que faltava à cultura, ou seja, o caráter mais íntimo e pessoal do trabalho de arte, o que deu margem a acusações de que esse seu "subjetivismo" seria algo 'criticamente' excessivo. No entanto, Dubuffet considerava que não só a bruta mas a arte "em si" consistia "essencialmente nessa exteriorização de dos mais íntimos, mais profundamente interiores movimentos de humor do artista" (1968: 206-207), uma movimentação que a qualquer momento será reconhecida pelo espectador se ele também conseguir projetar nas imagens os seus mecanismos mais profundos, impressos como numa "revelação apaixonante" e assim retirados do olhar comum. Ora, a razão de ser da arte não se originaria em outro lugar senão na expressão dessas camadas que subjazem à racionalidade.

Enfim, a questão da loucura, que estivera na ordem do dia pela circunstância daquela mostra, por exemplo, nunca veio a se impor como uma problemática especial para Dubuffet. O que não ocorreu a Michel Thévoz, antigo conservador da Compagnie: no nível da loucura como doença, ele defende não haver diferenças psicológicas significativas entre os homens. Inteligente ou inculto, refinado ou homem bruto, o historiador compreende, em tom bastante foucaultiano, que a impostura da doença seria nada mais nada menos que a visão do exercício rasteiro de arbitrariedade originado na convencionalidade social. Nesses termos, no entanto, a própria noção de indivíduo não se sustentaria mais. Este anti-iluminismo inerente à atitude dubuffetiana, que não deixa de lado a crítica da razão, se interessa apenas pelos "resquícios de caráter pessoal" que podem ser encontrados em

uma obra de arte. Assim, a loucura configura uma problemática uma vez que seja preciso reconhecer que, ainda em 1951, por exemplo, o Foyer de l'Art Brut contava com 50% de pacientes psiquiátricos no rol de seus autores.

Essa separação instituída entre o louco e o são não seria tão evidente se entendêssemos que essas pequenas diferenças se manifestam como as "variantes que se revelam na disposição dos galhos e da folhagem de uma macieira a outra"; ora, de uma a outra, "soam fenômenos acidentais pouco importantes para a macieira" (Dubuffet, 1967: 207). A despeito das variações, uma macieira não deixa de ser... uma macieira.

Estão em jogo, tanto na razão como na loucura, camadas psíquicas as mais "selvagens", de tal modo que não disporíamos de critérios seguros para estabelecer distinções categóricas entre a pintura do normal e a do alienado. A rigor, não é possível falar em "obra sã" e "obra patológica", nesse sentido. No limite, pode-se apenas dizer que, com efeito,

> os mecanismos psicológicos de onde procede toda criação de arte são tais, como me parece, que é preciso classificá-los de uma vez por todas no domínio do patológico e considerar o artista em todos os casos como um psicopata, ou então ampliar nossa concepção daquilo que é são e normal, e assim recuar até o limite [psíquico] em que todo o terreno da loucura pode aí tomar seu lugar. (Dubuffet, 1967: 218).[23]

Em vista desse maniqueísmo sobre o qual a cultura do Ocidente vive a se digladiar, isto é, da assunção acrítica de um bem ou de um mal na esfera da arte, a imagem bruta acaba tocando no debate sobre a divisão louco-não louco. Para Dubuffet, retiradas as eventuais diferenças psicológicas – diferenças manifestas, para contrapor às latentes – que haja entre este ou aquele indivíduo, os mecanismos psíquicos estruturais que funcionam no louco seriam um prolongamento dos mesmos mecanismos que atuam em qualquer sujeito, não há aí nada de excepcional. Mas esse fato, no limite, se torna impossível de perceber; quando já não se consegue mais vivenciar a riqueza expressiva da experiência na loucura, ela começa então a assustar. Entretanto, esse sentimento pejorativo não passaria de um grande "adestramento patologizante", como pensa Dubuffet; remando na contracorrente,

---

[23] Quando Dubuffet alude às junções entre mundo interno e mundo externo, mundo psíquico e mundo físico, ele repete certas ideias de um tratadista de simbologia, que é, no caso, Marius Schneider, conforme sugere Cirlot (1957, p. 38).

ele se esforça em demonstrar o valor positivo, precioso, que reside no cerne da loucura. Ao fim e ao cabo, a desinstitucionalização do doente mental corresponderia, portanto, à desinstitucionalização de seu trabalho artístico.

Mas é preciso reiterar, afinal, que essa noção de arte bruta não deve ser confundida com a arte dos alienados. Deve-se observar que em boa parte desses pacientes que pintam ou desenham, sejam eles esquizofrênicos, paranoicos ou deprimidos, será observado certo maneirismo que beira a cópia; atraídos pela promessa de inclusão, muitos acabam procurando o conforto desse lugar. Educados e institucionalmente adaptados, adquirem o hábito desajeitado do *status quo*, e assim perdem os valores brutos mais profundos. Em outras palavras, se as coisas existem é porque são sãs e, na especificidade da doença mental, elas ainda podem ser 'trágicas', e esta é a revelação de uma verdade – Dubuffet, como muitos, entende que a arte se encaminha para a verdade –, que as faz "sair de sua cavidade" para nos deixar "olhá-las face a face" (1967: 224). (Tenho motivos para acreditar que muitos desses apontamentos de Dubuffet se endereçam a Robert Volmat, o médico que reuniu obras de diversos pacientes psiquiátricos sob a insígnia de "arte psicopatológica").

Com efeito, Jean Dubuffet nunca deixaria de marcar sua posição anticultural, chegando ao extremo de querer dividir toda a história da arte em dois grandes planos: o circuito da 'arte usual', comum, ordinária ("*l'art coutumier*", como define), dentro da qual estariam todas as manifestações que construíram a própria história da arte (classicismo, romantismo, modernismo etc.), e o da 'arte bruta', oposto àquela. Como atesta Jacques Berne na introdução à *L'Homme du Commun à l'Ouvrage* (Dubuffet, 1973), Dubuffet se propôs a tarefa de criar uma renovação ininterrupta das relações entre artista e meio, entre inclusão e a exclusão culturais, com um poder obstinado de revelação. Para o pintor francês, examina Berne, é a arte que fornece, antes de mais nada, instrumentos fundamentais de comunicação e de conhecimento.

Quando o Estado, que pelo poder que concentra se julga o órgão máximo da vida cultural, assume a proteção do que conhecemos como arte, é porque ela vai muito mal, "é o fim da picada!" (Dubuffet, 1973: 38). Ora, a impregnação da cultura pelo elitismo do século XIX teria prejudicado em muito o estado de coisas, sobretudo quando as técnicas de reprodução fotográfica viriam a tomar conta da imaginação. Se bem que, ainda segundo

Dubuffet, a grande descoberta realmente regressiva teria ocorrido no século XV, momento em que a arte passa a ser o que há de mais "belo" na vida do homem. Na medida em que a Renascença fazia do artista um 'gênio' gerado da espinha de Deus, cuja vocação consiste na missão sagrada de ser d'Ele um instrumento, nascia toda a admiração da sociedade por esse ente "iluminado".

Para Dubuffet, a Renascença teria sido, portanto, o primeiro capítulo de uma história que visava a desprover o trabalho de arte da improvisação, da espontaneidade, uma grande privação que se converteu na sacralização, assassinando a obra na medida em que a condenava ao museu. Retirar sua natureza íntima; transformá-la em objeto de estudo ou de contemplação; privá-la de presença de espírito; tudo isso nega a existência de sua principal qualidade, que é a de ser fonte de conhecimento, segundo o autor. Todos podem pintar, diria, "é como falar ou andar" (Dubuffet, 1973: 51). A reação bruta, por outro lado, se nega a compartilhar dessa falsa realidade, pois não pretende sintetizar os elementos que vêm de fora com os que estão dentro, e assim entende que a cultura asfixiante gera "uma máquina enorme para perpetuar a esterilidade incestuosa" (Musgrave, 1981: 12). Se a tradição desdenha as imagens mais valiosas tais como os ícones bizantinos e os desenhos pré-colombianos, por exemplo, resta a Dubuffet produzir uma arte que interroga essa elisão, isto é, que desempenhe uma força poética de significações polivalentes, antípoda da cultura ocidental.

A crítica de Dubuffet se estende, assim, ao campo crescente da racionalização das relações sociais e à especificidade da reflexão estética; ao anseio de harmonia, contido nas formas plásticas canonizadas desde os gregos, passando por toda a história da arte posterior, o crítico se opõe ao seguir seu apetite único pelo 'transgressivo'. Para ele, a imaginação não pode se restringir à função complementar ao real, mas deve constituir matéria em si. É como produzir substâncias puras de significante (que não significa expressão) que se encontram sempre 'em vias' de significação (que não é sinônimo de conteúdo), deixando livres as finalidades semânticas. O ponto de basta é determinado pelo seu caráter originalmente selvagem, formador de "matéria bruta".

Como se deu na experiência de Pedrosa, daí se infere a importância que Dubuffet também atribuiria aos loucos e às 'crianças'; à influência dos *graffitis*, aos estudos de Rousseau sobre os superdotados desenhistas na França

e aos povos 'primitivos', pela via da arte negra, que começa a ser reconhecida como expressão artística e não é mais relegada à categoria de peça etnográfica ou turística. Como se pode perceber, as três são formas "pré-lógicas" de expressão relativamente independentes que formam um domínio de grandezas que não foi inteiramente assimilado pela cultura ocidental. Paradoxalmente, seria esse o fator mais oneroso da arte bruta, ao perseguir o irrealizável objetivo de se excluir totalmente dos meios sociais: justo na medida em que deles não escapa, a força da reflexão anticultural de Dubuffet para por aqui.

Não poderia a arte bruta ser considerada a mais excluída das formas de expressão marginalizada? Com efeito, ela não teve a mesma sorte de suas irmãs – arte infantil, dos loucos e das tribos primitivas –, que apresentavam um interesse "científico" que viria mesmo a colaborar para a sua ontogênese. Por outro lado, isso também explica a raridade dos vestígios e a escassez de obras brutas. Afinal, onde estão elas hoje? E, por outra via, seria possível estabelecer uma história da arte bruta? É provável que não: impedida de acessar os mais altos patamares sociais, seria quase impossível garantir pilares cronológicos para sistematizá-la, até porque viria a se tornar 'visível' somente a partir do século XX. E assim, porque concretizada subversiva e negativamente, mantém-se viva no seio dessa própria descontinuidade, como que dando de ombros à cultura da exceção. É preciso admitir, contudo, que a sua existência reside nas fronteiras de saída e entrada do espaço cultural: dentro porque é também invenção, criação – seu mais custoso paradoxo.

De outro modo, e em paralelo à torrente das influências modernas, lembrando que as vanguardas históricas ditaram, no início do século XX, toda a atenção a produtos culturais de países afastados, como África e América Latina, a arte bruta carrega em si o esforço incessante para afirmar uma forma *sui generis* de expressão que ficou por anos relegada à escuridão. Não é por acaso que a arte bruta surge, com o dedo em riste, logo depois da Segunda Guerra Mundial e como reação 'quase inconsciente' ao estado lastimável da nossa civilização.

Quanto às obras, como indica Dubuffet, não se deve procurar uma origem na "pobreza psicológica": apesar de não terem uma função particularmente comunicativa, os trabalhos estão em constante relação com os resultados mentais do espectador. E se nele ocorre alguma revelação, isso não significa que seja possível interpretá-la segundo antecedentes pré-históricos

do psiquismo, um *parti pris* que não percebe a intromissão da revelação de cunho psicológico: bruta é a fabulação pura, expressão modesta de amadores da arte que pode ser considerada por alguns "como a quintessência da criação autodidata popular" (Danchin, 1995: 10).

Essa tese se afasta, no entanto e muito claramente, do entendimento que Nise da Silveira propunha para as "suas" imagens do inconsciente: ao se amparar em Jung e, por conseguinte, na mitanálise, ela procurava estabelecer paralelos mitológicos que contradizem a própria definição de arte bruta. A complexidade da questão aumenta quando se procura recuperar o passado mais remoto da arte bruta, isto é, expressões anteriores ao ato fundador de Dubuffet. Incorre-se, sem mais, no anacronismo. Aliás, como Thévoz observa, o questionamento da norma culta é de fato algo ancestral e aparece repetidamente em nossa história. Ainda assim, tais episódios tratariam do próprio movimento temporal de uma cultura em transição: o rompimento não definitivo com a norma culta testemunha um percurso de mudanças que avançam de uma prévia condição geral decadente rumo à sua superação. Voltar-se para o passado e encontrar produções brutas não seria tarefa lá muito difícil; mas é pela sua designação como arte e somente como afirmação de si que conseguiremos enxergar suas manifestações mais genuínas.

"Ora", declara a esse respeito João Frayze-Pereira (1999b: 53),

> se o que se espera da arte não é que seja normal, mas, ao contrário, que seja 'mais possível inédita e imprevista, isto é, extremamente imaginativa', as obras de arte bruta são arte nesse sentido. Frutos do sofrimento e da solidão de um puro e autêntico impulso criativo são (...) mais preciosas que as produções dos profissionais.

Em seu silêncio parcimonioso, tais obras atingem um "nível de profundidade tal que em contato com o espectador poderá despertar a sua percepção para aspectos ainda não vistos de sua existência" (Frayze-Pereira, 1995: 111). Para tanto seria necessário repetir o gesto capital de Jean Dubuffet: "Natureza natural das coisas", arte bruta é arte bruta. E não se fala mais nisso.

O ANTÍDOTO DO MAL: ARTE VIRGEM E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Se lá fora imperava "bruto" como sobrenome para essa "poética" que reunia atributos como espontaneidade e descompromisso culturais, aqui a arte virgem, mesmo não tendo recebido uma definição tão sistemática como a de Dubuffet, não deixou de ganhar enorme importância no esforço teórico de Mário Pedrosa. Tratando da relação "arte-loucura" e também por se marcar numa posição contida na delimitação do caso brasileiro, a arte virgem foi certamente iniciada com a descoberta dos artistas do Centro Psiquiátrico Pedro II, isto é, do local onde trabalhava Nise da Silveira. A esta altura, pode-se admitir que a concepção não surgiria senão no interior do círculo carioca de reflexão sobre a arte, de modo que se desconhecem os pormenores da experiência – mas não da existência – paulista. É bem difícil falar em arte virgem no contexto de Osório César, por exemplo, e isso por diversos motivos, o que decerto intensifica, ao menos supostamente, uma reciprocidade mais acurada entre a arte virgem e os artistas de Engenho de Dentro. Em certos momentos procurei demonstrar como a experiência da arte bruta não passou 'despercebida' por Pedrosa, embora isso não pudesse garantir que o crítico se aprofundasse nela; com efeito, Pedrosa a conheceu apenas superficialmente.

A respeito do caráter mais "instintivo" ou mesmo singelo, que é o mais essencial de ambas as produções – bruta e virgem –, Mário Pedrosa e Jean Dubuffet estiveram, sem dúvida, em pleno acordo. Por exemplo, o crítico brasileiro escrevia no *Correio da Manhã* de 23 de fevereiro de 1947, em resposta a Quirino Campofiorito, algo suficientemente próximo do que entendia Dubuffet: "O artista não está nos diplomas, prêmios, honrarias e receitas que sujeitos medíocres, em tudo o mais, com exceção da habilidade de vencer na vida, recebem ao fim de vários anos de uma prática banal e de uma vida sem drama". À margem, arte bruta e arte virgem produzem "cosmogonias próprias", uma criação de ordem biopsíquica que é elementar ao homem, de acordo com Pedrosa e segundo Annateresa Fabris.

É assim que se podem cogitar algumas afinidades entre eles. Sobre o preconceito que leva a confundir a doença mental com a autoria da obra, uma vez que esses artistas, em sua grande maioria, têm marcas de uma estigmatização institucionalizada que infecciona os trabalhos, ainda se pode

repetir: “Todo o trabalho da dra. Nise da Silveira constitui precisamente em demonstrar a razão pela qual é possível ser-se louco e artista, co-habitados. Ela quis demonstrar precisamente que não há razão para espanto com tal afirmação” (Pedrosa, 14 dez. 1947). O preconceito de que os artistas são alvo, provavelmente fruto da má compreensão estimulada por uma razão instrumental, não deixou ninguém impune. Para Pedrosa, na contramão, a arte emerge “até de dentro da própria loucura, como a atestar da sua fatalidade, dessa necessidade irreprimível de expressão que habita o fundo da alma do animal humano, esteja ele fisicamente em botão como uma criança, *culturalmente virgem como o selvagem*, irreparavelmente foragido do mundo consciente como o insano”, pois caminha no fio da navalha em seu universo subversivo. A vontade de integridade estética, que não seria mais do que um recalcamento da velha divisão entre o normal e o anormal, sufoca precisamente a força mais preciosa de uma criatividade da qual os artistas “se fazem porta-vozes pelos caminhos da recusa e do sofrimento” (Pedrosa, 14 dez. 1947, grifo meu).

Mas ainda não é hora de se dar por satisfeito. Se é possível dizer que Pedrosa foi uma espécie de “intelectual organizador da cultura”, para citar a fórmula de Gramsci, então Dubuffet estaria do lado rigorosamente contrário, pois está mais para um verdadeiro “desorganizador”... Afinal, por que ater-se tanto à arte virgem?

Se fizermos um novo recuo às observações anteriores, talvez já tenhamos pistas em direção à resposta. É momento, portanto, de selecionar o elenco de antinomias entre arte bruta e arte virgem – apesar de todas as parecenças – a serem agora demarcadas.

Em primeiro lugar, como assinala Annateresa Fabris (1995: 10), se “as leituras brasileiras acabam por confluir no *estético*”, como se dá na preocupação formal de Pedrosa, o caminho apontado por Dubuffet é outro e vai ‘do artístico ao social’. E ainda resta a problemática noção de ‘gênio’ que, como vimos, não serve como algo a ser considerado pelo artista-teórico francês, bem ao contrário: a noção de gênio é uma daquelas que prejudicam a relação entre o homem e o artístico, pois refreia os impulsos de criação em nome de um ajustamento. Aprisionando o artista no “privilégio de indivíduos excepcionais” (Dubuffet, 1967: 454), ela desvia a atenção que deve ser dada à obra, e nada mais. Para Pedrosa, por outro lado, inserido que esteve na ‘tradição’ moderna brasileira, as coisas não se afiguram do mesmo jeito.

Diferentemente da arte bruta, a aliança artista e gênio se encontra absolutamente imiscuída na noção de arte virgem, de modo que não se pode subtrair às antinomias "autorizadas" e resguardadas pela história da arte, se seguirmos o comentário perspicaz de Octavio Paz, por exemplo. No caso da arte virgem, portanto, a sensibilidade se torna uma forma de luta diante da razão iluminista (Paz, 1981: 58). Paz observa que tanto românticos quanto simbolistas e vanguardistas seguiam uma mesma tradição crítica, amparada na ideia de que negação e mudança deviam andar de mãos dadas, ou seja, uma tentação ao mesmo tempo revolucionária e "religiosa", em certa medida: a reconquista de um tempo original, não cronológico ou, ainda, 'imemorial'. O fenômeno Engenho de Dentro, atravessado pelo Jung da dra. Nise, e conquanto germinado nos ateliês da STOR, dependeu de personalidades que atestam algo dessa ordem: Lucio, Adelina, Fernando, Isaac. Eram os artistas que, por não dialogarem diretamente com a cultura ou com a história da arte, surgiam naquele momento como um remédio contra a sensibilidade endurecida.

Dada a condição, parece que o circuito de arte só conseguiria compreendê-los na medida em que fossem, de fato, gênios – o que permite dizer que a interpretação sobre o conjunto dos *9 Artistas de Engenho de Dentro* ficaria esvaziada de sentido se não estivesse implicada numa contradição de base: como é possível que um sujeito enclausurado há anos, com baixa escolaridade e que sequer tenha pegado em um pincel ou em qualquer coisa desse tipo, consiga produzir obras que atraem o público mais exigente, se esse artista não for um 'ser extraordinário'? Acompanhada de perto, a arte virgem permanece – nesse meio em que foi criada – acorrentada ao ponto simbólico do mito, mas isso menos quanto à sua estrutura 'deificante' do que sob a ideia de que haja uma inspiração supostamente livre no trabalho de criação.

Por outro lado, como vimos, Dubuffet se posicionava claramente contra explicações que buscassem traços de outras épocas nas imagens acumuladas por ele e, menos ainda, que tais obras pudessem ser criadas por gênios, pelo *Deus artifex*. Mas a apropriação da psicologia da arte de Jung por Nise da Silveira sugeriria considerar o artista virgem um 'inspirado', ele que seria uma vítima do "instinto que dele se apodera, fazendo-o seu instrumento" (Jung, 1987: 90). A esse respeito, João Frayze-Pereira, retomando o *L'Âme Romantique et le Rêve* de Albert Béguin, considera que "é no mito que a alma romântica tenta condensar-se, achar a síntese impossível na atualidade

prosaica". Trata-se de uma tentativa de integração entre a insatisfação perante o presente, a "nostalgia do primitivo" e o "anseio utópico de reintegração em uma nova e grande síntese cósmica" (Frayze-Pereira, 1995: 116-117). Não há nada mais próximo daquelas atividades exercidas no Engenho de Dentro, a meu ver: os grandes mitos elaborados pela mentalidade romântica seriam os da 'alma', do 'inconsciente' e da 'poesia' – que então se reuniam, levados pela mão de Nise, naquele mesmíssimo ateliê.

Por certo, embora Pedrosa tenha utilizado, mais amplamente, referências à *Gestalt* e à fenomenologia em suas reflexões acerca das pinturas, ele nunca recusou a colaboração "científica" da psiquiatria praticada por Nise, o que o levou a partir, por vezes, de uma "distinção de complexos do pensar intuitivo" ou de "representações simbólicas" observadas nos quadros. O aspecto 'esteticamente primitivo' de algumas telas, isto é, aquilo que mais interessava ao crítico em função de sua composição ornamental e da negação de padrões vigentes que expressava, se transfigurou, em Nise da Silveira, numa interpretação que via nas imagens algo não dissimulado de um primitivismo que remete ao passado mais longínquo da humanidade. Na visão junguiana da psiquiatra, o artista (virgem) se apoderaria "de figuras mitológicas para criar as expressões de sua experiência íntima" (Jung, 1987: 85), no compasso em que se vê apoderado por uma complexa vivência originária urgente de expressão. É claro que tudo isso se insere em uma linha filogenética que se estende do momento presente e chega ao inconsciente passado, coletivo. Vejam-se os exemplos de Emygdio de Barros e Raphael Domingues, o primeiro considerado "o único gênio de toda a história da pintura brasileira" por um crítico de peso como Ferreira Gullar (1999).

Esse envelope reveste a arte virgem de roupagens 'femininas', pois, retomando-se Jung, a psicologia da criação artística seria uma "psicologia especificamente feminina". Para ele e para Nise, a criação é tudo aquilo que emerge, de maneira bem-sucedida, das profundezas do inconsciente coletivo cuja matéria se forma no "domínio das mães". Nas palavras de Jung, a "obra em crescimento é o *destino* do poeta e é ela que determina sua psicologia. Não é Goethe quem faz o *Fausto*, mas sim a componente anímica *Fausto* quem faz Goethe" (grifo do original). Para o criador da psicologia analítica, fica evidente que a participação da criatura, que num momento é o artista e noutro a obra germinada, tem pouco a dizer de sua própria aparição. Instrumento da obra, a autonomia da intenção individual se perde diante da imensa força que jorra de baixo pra cima, seja o artista um louco, místico,

asilado, fariseu ou neurótico. Ora, é aí que se encaixam os artistas de Engenho de Dentro, de mãos atadas às estruturas arquetípicas. Não obstante, pode-se dizer que a força das imagens advém precisamente deste ponto: diante dessas formas atemporais, não resta ao espectador senão se deixar levar pela profundidade, de tal modo que ele deve permitir que a obra "o modele do mesmo modo que modelou o poeta" (Jung, 1987: 91-93).

Com relação ao circuito de arte, a concepção de arte virgem criada por Mário Pedrosa surgiu concomitantemente à entrada dessas imagens nos círculos oficiais da arte brasileira. Ainda que tenham ganhado pouquíssima legitimidade, as imagens virgens surgiram, meio "inconscientemente" meio à força, na conjuntura de poéticas concretas que incorporavam valores que também são encontrados nos artistas de Engenho de Dentro. Que isto fique claro: artista-teórico, radicalmente individualizado, Jean Dubuffet marcou uma posição irreconciliadora até o fim, e este talvez tenha sido o aspecto mais elementar de suas ideias. Pedrosa, por outro lado, incluiu a experiência dos *9 Artistas de Engenho de Dentro* na história da arte brasileira, isto é, lançou-a no meio do turbilhão que varreu o figurativismo e trouxe a abstração ao Brasil. Em matéria de arte virgem, evidentemente, não se trata de um 'programa' de arte propriamente dito, elaborado por criadores inseridos em um determinado circuito: o que ocorre aqui é a emergência de uma consciência crítica que encontra, no espectador especializado que era Mário Pedrosa, sua possibilidade de se comunicar e vir a público de uma vez por todas.

Não é preciso dizer que o árduo processo de internacionalização da arte estimulado por Pedrosa, cuja atuação influenciou decisivamente na questão brasileira, não seria vista com bons olhos pelo criador da arte bruta. Para Dubuffet, tais fenômenos que desfazem limites territoriais de produção e exposição prestam, na verdade, um grande desserviço: é como se tudo perdesse o valor, uma vez que as obras passariam a ser praticamente as mesmas em todos os lugares, poderiam ser encontradas em Paris ou no Rio, isto é, sem uma diferença que as afirme como obras de arte como tais. "Trata-se de uma arte internacional, desprovida de caráter, sem lar, comparável ao Esperanto", escreve; não passa de "uma arte que floresce agora em qualquer capital e em todas as latitudes" (Dubuffet, 1973: 198). Essa crítica a uma atitude imperialista – presente também em Pedrosa – não elimina o fato de que a internacionalização tenha possibilitado no Brasil uma passagem ao ato que colocou nossas poéticas em pé de igualdade com a voga exterior.

Por outro lado, essa evitação do termo "bruto" por Pedrosa também poderia se justificar por uma afiliação, ainda que involuntária, da arte de Dubuffet à corrente internacional informalista. Mesmo que a associação se faça à revelia do pintor, trata-se de uma concepção que bate de frente com o futuro das artes vislumbrado por Pedrosa no pós-guerra – um projeto utópico construtivo integral. Nesse sentido, são poucos os artistas que escapam de sua rejeição, como é o caso de Pollock e de alguns pintores japoneses. Talvez a opção de Pedrosa pelo "virgem" como terminologia possa ser explicada por uma equivalência presumida entre Dubuffet e o tachismo. Contudo, essa contaminação poderia se desfazer, pelo menos em parte, quando se atenta para o ir e vir do próprio artista. Na opinião de Gillo Dorfles, por exemplo,

> Querer incluir Dubuffet numa determinada categoria significa nada ter compreendido da sua autêntica personalidade: um artista que, em pleno 'tachisme', teve a coragem de insistir na pintura figurativa, que – quando corria o risco de ser definido como surrealista – se meteu a criar uma série de pinturas do mais puro gênero informal, que tem utilizado como poucos as mais impensadas possibilidades 'materiais', e que soube desprezar com a mais absoluta boa fé qualquer 'lição do passado', merece, só por esta sua capacidade de renovação e de anticonformismo, a nossa admiração. (Dorfles, 1964: 75)

Pelo sim e pelo não, não é possível dizer que entre Pedrosa e Dubuffet pudesse ter havido um "encontro" no sentido mais deleuzeano do termo. Dissonantes, seus horizontes de realização estética surgem em contextos bastante diferentes e divergem rigorosamente. É, portanto, chegado o momento de concluir algo a esse respeito. Afinal, que "arte" é essa que exige tanto de seu espectador?

ARTE BRUTA E ARTE VIRGEM... ARTES OUTRAS

É sob o signo "cronológico e geográfico" de 'arte outra' que um crítico como Juan-Eduardo Cirlot associa a poética das imagens dubuffetianas à morfologia do informalismo. Na condição de negar sistemática e formalmente o acabamento – assim como se deu com Tapiés, Fréchet e, principalmente, Fautrier –, os trabalhos produzidos por Dubuffet, 'que não era um artista bruto', cabe sublinhar, são elencados no interior de uma poética que, se perguntado, talvez o próprio autor recusasse.

De qualquer modo, como se sabe, nesses artistas vigora o anseio apaixonado por aquilo que entendem como "verdade": destituindo toda a "arte" de seu suporte, os tachistas optavam pela simplicidade da mancha como signo expressivo. Para tanto, trata-se de investigar não pela via da fatura ideográfica, mas pelo acúmulo de valor estético, uma descoberta que vem do "poder emergente da matéria" que se estende à textura e confirma, assim, a estrutura da "dissolução absoluta ou quase total da imagem de qualquer ordem, imitada ou inventada, figurativa ou geométrica". Desse modo, os tachistas se mantiveram em franca oposição ao "figurativismo tradicional ou surrealista, à abstração como puro jogo de formas externas, ao expressionismo como conservação de esquemas, ritmos e fórmulas lineares com alusão imitativa do mundo visual" (Cirlot, 1957: 24) – e talvez daí o rompimento de Jean Dubuffet com André Breton, o papa do movimento surrealista francês.

O gosto pelo "desdenhado" expresso em suas telas rege um paralelo insuspeitado com a arte bruta: como o 'outro' da grande arte, a poética do "feio" ganha vez com as imagens produzidas por esses artistas que, ao utilizarem as irregularidades da pintura como *modus faciendi*, trazem ao olho os próprios processos sofridos pela matéria no decorrer da criação. Assim o informe estaria a meio caminho entre a forma e o amorfo.

Contudo, não significa que estejamos falando de uma "outra" arte, mas desta única coisa que ironicamente chamamos de arte, uma vez que, conforme afirma Cirlot, o artista informal tem

> diante da tela e dos materiais que emprega o mesmo problema que o pintor naturalista do XIX, que o pintor gótico, que o pintor das cavernas rupestres. Há de lograr um sistema, uma realidade criada, *que tenha poder para emocionar os homens e neles suscitar um sentimento duradouro.* (1957: 14, grifo meu)

Historicamente, seguindo uma linha retrospectiva do informal, chegaríamos primeiramente ao século XVII de Seghers, Murillo, o último Rembrandt, até o final do século XIX, quando a pintura impressionista informaliza os meios e repensa a noção de 'textura', mostrando com autonomizações de luz e cor a ilusão da qual a percepção seria vítima. Em românticos como Goya e Friedrich ou no dadaísmo de Schwitters; na pintura transcendental de Picabia e nas experimentações radicais de Duchamp; não esquecendo de Max Ernst e do modelo interior de Breton, "aparecem

também derivações e evasões aos mundos 'não formados', até as possibilidades que parecem esperar atrás da tela dos segredos, na antessala cósmica da existência" (Cirlot, 1957: 14).

Por outro lado, eleger a matéria mais elementar como fonte de pesquisa formal não significa recusar a realidade circundante, ainda que isso venha a reduzi-la ao estrato subconsciente de imagens que se originam nos estados "mais recônditos" da alma, "cicatrizes impostas pela dor diária", diria Cirlot (1957: 13), imersas na tensão do dia a dia e nas configurações de intensidade dinâmica conseguidas pela via da queda ao indeterminado e germinal. Visando a maior simplicidade estrutural, a arte informal se alia a um interesse despretensioso pelos próprios elementos. Trata-se, certamente, de uma plástica cujo predicado é de cunho 'expressivo', com signos que saem do mundo interior do artista para alcançar o universo interno de um apreciador que se volta para a abstração com texturas e ritmos de cor.

"Na forma vive o espaço", conclui Cirlot, "na textura palpita o tempo" (1957: 13). Se antes as telas se prestavam a dar forma a representações, figurações acrescidas aos esquemas lineares, agora o que vem à tona é "a descontinuidade ordenada em conjuntos, o equilíbrio de tensões" que excedem sua materialidade por meio de uma 'projeção psíquica' operante no processo de criação, projeção que será confirmada durante o ato de contemplação. A contradição da forma no informe exprime algo que é descontinuamente transitório na história da arte, numa perspectiva que se detém na pré-história humana e cujos traços podem ser encontrados na obra de Karel Appel ou de... Jean Dubuffet!

Mas o informalismo – ou antes, antiformalismo, como desejam alguns – seria nada mais que a pura vontade de projeção emocional individualizada, diria um carrancudo Mário Pedrosa. Se aqui concordamos com Annateresa Fabris que Pedrosa é um crítico comprometido com o formalismo, a tese ganha ainda mais força. Para ele, a autoridade que o dinamismo das telas veio a ganhar e a tornar moda era apenas uma consequência do próprio movimento de um artista que, empobrecido em criatividade, estacionava na primeira fase da composição. Projetando no quadro sua afetividade imediata, o pintor furtaria a distância psíquica mínima que é exigida pela experiência estética. "Hedonismo desenfreado", "retrato da crise dos valores da civilização", era este o modo como Pedrosa compreendia a poética gestual. Para ele, o informalismo comunica não mais que a expressão direta do

elementarismo criativo, o que há de mais rasteiro, de modo que não atingia a "sucessão de passagens que vai da projeção à simplificação via complexidade" (Pedrosa, 1986: 35). De sua parte, com efeito, Dubuffet não exigiria uma definição melhor de seu trabalho: rindo de soslaio, seu horizonte de realização não era outro, e foi assim, mais precisamente, que Pedrosa e Dubuffet assumiriam lugares radicalmente opostos nessa linha de reflexão sobre forma e "antiforma". Como vimos no primeiro capítulo, a torrente brasileira do expressionismo abstrato começava no final do decênio de 1950, momento em que na Europa e na América do Norte se espraiava uma pintura que, de acordo com Pedrosa (1986: 47), "é uma espécie de Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo".

Fato não reconhecido pelos tachistas embora tenham sido influenciados por ele, ainda que de maneira não consciente, teria sido Kandinsky o grande paladino de todas as tendências da arte contemporânea: com ele, Klee e Mondrian, escreve Pedrosa, "o imaginário e o plástico se juntaram" (1986: 37, 41).[24] Sua descoberta do efeito psicológico das cores e a atenção que prestava aos elementos estruturais do quadro são os pontos-chave para tudo o que se fez ou se deixou de fazer na experiência estética moderna. Segundo Pedrosa, no conjunto de sua obra o integrante do Blaue Reiter havia proposto não só um novo espaço pictórico – cor e forma abstratos –, mas também uma teoria espiritual que tentava dar cabo da renovação, encantando contemporâneos como Kupka, Malevich e o próprio Mondrian.

Síntese das artes, *Do Espiritual na Arte* nos propõe uma viagem através das maneiras de sentir dispostas no tempo, capazes de "conduzir logicamente à utilização das formas que, num período passado, serviram eficazmente às mesmas tendências" (Kandinsky, 1983: 21). Hajo Düchting informa o quanto esse texto de 1910 foi influenciado pelo idealismo alemão de Kant e Schelling, assim como foi erigido como forte reação ao positivismo. Kandinsky sofreu, inclusive, a influência de um texto oculto, "A terceira revelação", escrito pelo místico Joachim von Fiori no século XII, aliás muito utilizado pelos artistas românticos predecessores (Düchting, 2000: 45). De acordo com a teoria, o criador sempre se sente atravessado por uma

[24] Para Pedrosa, como se sabe, a síntese mais eficaz da modernidade seria aquela realizada por Alexander Calder; sua obra denunciaria, pelo avesso, os efeitos regressivos da máquina na modernidade.

simpatia pelo 'primitivo', no sentido de um parentesco espiritual interior com o que está na pré-história da arte. Sendo um meio de conhecimento ainda que breve, e conforme a inércia da cultura materialista, o primitivo é apropriado para entusiasmar a expressão do que é 'essencial', da 'pureza' que renuncia às contingências externas da arte de até então. Os paralelos com a noção de arte virgem já se tornam quase autoexplicativos.

"É significativo que as primeiras tentativas de arte abstrata tenham sido acompanhadas, de um lado", verifica Charles Harrison, "de críticas à decadência e ao materialismo da cultura burguesa e, do outro, de reivindicações a respeito da unidade 'espiritual' das formas artísticas através de todas as idades e culturas" (2000: 48). No julgamento de Pedrosa, Kandinsky seria a principal fonte do entusiasmo criativo da arte futura porque fora capaz de unir o "plástico" e o "sensível" sem recair na figuração. Em outras palavras, o artista russo havia conciliado, como ninguém antes ou depois o faria, a disciplina do espírito e a natureza afetiva da matéria. O surgimento de novos mestres capazes de integrar o popular e o erudito e o moderno e o primitivo viria a se tornar objetivo irrefutável no interior da visualidade moderna.

Ora, essa recuperação do primitivo em larga escala exerceu, tanto para as abstrações de Kandinsky como para as desconstruções de Picasso, uma crítica contumaz ao positivismo, pois recoloca em contexto a função do simbólico e faz reencontrar no exterior o interior. Oferecendo ao espectador uma experiência aberta de alteridade, a busca do primitivo 'como atitude' lançou o desenraizamento que procurava em outros mares fontes de "inspiração" a serem integradas numa mudança espiritual que, segundo o pintor russo, seria regida pelo princípio da necessidade interior.

Não se poderia dizer que a fenomenologia do Mário Pedrosa pós-1950 parte, justamente, de uma prerrogativa de reconciliação como essa? Acima de tudo porque o crítico procurava, ao pesquisar a loucura, entender quais seriam as condições mínimas de 'autonomia' que o artista poderia ter. Enquanto para a dra. Nise, por exemplo, a loucura surgia como uma experiência que a céu aberto trazia os aspectos psíquicos mais arcaicos, para Pedrosa a loucura era aquela situação em que eu se surpreende no encontro com o outro de si mesmo (mas isso, evidentemente, só depois de ter lido Freud, como vimos no capítulo anterior). Se, no fim, sua utopia era integrar um sistema coerente de reflexão estética no Brasil, esse reconhecimento da lou-

cura como expressão teria também a sua função, porque participaria da 'síntese' identitária da arte nacional, reconstruída por meio de uma relação ontológica essencial, ou seja, uma dupla alteridade. A arte virgem surge, então, como o outro da cultura, assim como a loucura perfaz o outro do sujeito. Com isso, sugiro que foi a problemática da arte virgem que acabou pondo um dedo na ferida recalcada entre o cultural e o não cultural no país.

Resta dizer que Dubuffet, evidentemente, não compartilharia desse mesmo caminho, como vimos há pouco. Antes de tudo, a recuperação que ele fez do primitivo se relacionava mais aos objetos produzidos que a uma "junção espiritual"; mais precisamente, a vertente que costumamos chamar de "primitivista" foi peremptoriamente rejeitada pelo artista dos *non-lieux*.[25] E quando desdenha o fermento da espiritualidade, Dubuffet não espera 'integrar' o outro, pois para ele isso esteve presente desde o momento original, nunca saiu de vista. Sua consciência desmistificadora entende esse outro senão como 'mesmo', um outro que

> depois da grande obsessão da morte, o medo dos Apocalipses, e as ameaças de outro mundo, experimentou neste mundo uma invasão surda, vinda do interior, e, por assim dizer, de uma fenda secreta da terra; esta invasão é a do Insano que coloca o Outro mundo no mesmo nível que este, e de modo chão. (Foucault, 1994: 88)

Ora, já não sabemos mais se se trata deste ou de outro mundo. Na esteira de Foucault, não se poderia dizer que o segredo de um esteve sempre guardado nos confins do outro? Seguindo o princípio de negação de Dubuffet, chegamos à conclusão de que esse alheio não é outro, a bem da verdade, mas a conscientização superada dessa relação. A viagem que fez ao Saara em 1949 pôde inclusive lhe reforçar tal visão. E se assumirmos também que Pedrosa tenha identificado a arte bruta à arte outra, em vista do que insinua a caracterização de Juan-Eduardo Cirlot, ou diante da reconhecida relação que havia entre Pedrosa e Breton, e deste por sua vez com Dubuffet (Breton era, por um lado, cunhado do brasileiro e, por outro, colaborador íntimo na Compagnie de l'Art Brut), então poderemos encontrar nas próprias imagens alguns argumentos que ajudam a esclarecer a confusão entre arte bruta, arte virgem e arte outra. Vejamos mais de perto.

---

[25] Dubuffet produziu, no final de sua obra, uma longa série de pinturas abstratas que costumava chamar de *non-lieux* (não lugares).

Em seu conhecido estudo *Imagens do Inconsciente*, Nise da Silveira destaca os traços de 'abstração' e 'geometrismo' que são utilizados por dois de seus pacientes internos. Tais elementos serão interpretados pela psiquiatria 'oficial' da época como sintomas de embotamento afetivo e de dissolução da percepção do mundo exterior. No livro, no entanto, ela analisa os traços de maneira inversa, como era de se esperar, auxiliada tanto pela teoria de Worringer quanto por um comentário de Roberto Pontual, que afirma encontrar no geometrismo latino-americano a peculiaridade de ser "quente" e "sensível" (Silveira, 1981: 31). Nos quadros a seguir, que apresento senão como exemplos, o tom narrativo é difícil de ser encontrado, chega a ser complexo. O primeiro, de Fernando Diniz, com caráter mais "dionisíaco", foi retirado da série "Japonesas", e não é possível dizer se a parecença com o último Monet é ou não deliberada. Já o segundo, obra sem título, é de Carlos Pertuis, cuja geometria se pode dizer que é mais apolínea que dionisíaca, para contrastá-lo com Diniz. Ambos foram pintados por volta de 1948, e a meu ver estão bastante próximos daquilo que o jovem Kandinsky costumava apelidar de "improvisações".

Japonesas
Fernando Diniz, 1958
Óleo sobre tela, 146 x 95 cm
Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Sem título
Carlos Pertuis, 1949
Óleo sobre tela, 60 x 72,5 cm
Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Como não é difícil observar, ambas são imagens abstratas que se aliariam sem muita dificuldade à síntese que o projeto construtivo de Pedrosa desejava. Bem equilibrando traço e cor, essas imagens 'virgens' dão prova de tudo aquilo que interessava ao crítico: a "necessidade vital" da criação artística; a relação dialética entre o objetivo e o subjetivo, assim como a possibilidade de refletir sobre a pessoa estética do artista, em contraste com as leituras psicologistas; a conservação da ideia de beleza e a atualidade da abstração; a presença da arte em lugares os mais surpreendentes etc.

Já neste "Corps de dame" finalizado em 1950 – obra que não arbitrariamente representa o conjunto dos trabalhos iniciais de Dubuffet –, é possível vislumbrar propriedades bastante diferentes. Há toda uma impessoalidade

no trabalho que, por meio do ataque direto ao "belo" artístico, sugere a amputação de membros como um efeito estético *a priori*. No caso, mais especificamente, a imagem resgataria a metáfora da mulher devoradora, cheia de dentes, uma mãe voraz que chega mesmo a engolir seu bebê.

Corps de dame
Jean Dubuffet, 1950
Nanquim sobre papel, 27 x 21 cm
Acervo Fundação Jean Dubuffet

E a seguir, no retrato do poeta e amigo Joë Busquet, Dubuffet nos oferece o aspecto mais cru das formas inacabadas: seus traços provêm de uma "etnografia" própria e são mediados pelos materiais 'brutos' que estão à mão do artista. A pobreza da imagem diz tudo: da melancolia no olhar da personagem ao modo como foi concebida – isto é, trata-se de uma inversão, pois é a imagem que sai de um fundo negro –, é importante destacar o caráter bruto do material, considerando que ainda existe uma discussão sobre a origem da poética de Dubuffet, quer dizer, se ela mesma seria ou não arte bruta.

Joë Bousquet dans son lit
Jean Dubuffet, 1947
Óleo sobre tela, 46,3 x 114 cm
Acervo MoMA, NY

Por certo, são formas que se avizinham de inscrições rupestres, como numa invenção de folclores modernos cujos costumes proviriam de uma "tribo europeia", como declara Argan. Salta aos olhos, aqui, o problema essencial da 'matéria' na produção do artista, uma vez que ela serve como "manifestação profunda de todas as coisas reais" (Argan, 1992: 618). Ora, se as imagens não podem ser consideradas brutas, nem por isso deixam de manifestar uma clara influência de Aloïse ou de Wolfli, artistas reconhecidamente brutos (e mesmo descobertos) pelo próprio Dubuffet.

É precisamente nisso que reside seu aspecto mais inusitado ou original, uma "nova figuração" que é conquistada paradoxalmente na abstração orgânica dos quadros, como compreende Gillo Dorfles (1964). Nesse sentido, certas imagens de um Wölfli ou Gabritchevisky, por exemplo, artistas reconhecidamente brutos, não permitiriam admitir uma suposta afiliação? Tendo a consciência do caráter ambíguo da linguagem, o Dubuffet artista procura "escrevê-la falada", não sem a presença de um "riso nervoso" e de uma violência gestual. Trilhando um caminho que poderia culminar no existencialismo sartreano se assim desejasse, Dubuffet denuncia, por meio da ironia, a condição trágica da razão moderna. Naqueles desenhos, no qual o *frottage* fora utilizado com plena liberdade, a negação da beleza se torna um aspecto programático; é um resultado direto dos decalques mal acabados, uma mistura *disgusting* que ele opera ao selecionar os meios plásticos que utiliza.

Pela dívida que contraiu com Klee, vê-se que os motivos da composição, tal como na arte virgem, são indiscutivelmente 'interiores', mas o que se diferencia nesse contexto é o 'distanciamento' que Dubuffet consegue imprimir na imagem, sobretudo em função do semblante grotesco apresentado pela figura; desumanizada, sua cabeça denuncia o sorriso cínico no meio da total desgraça da cena, o símbolo de um infortúnio que, *grosso modo*, seria o da própria regressão de uma arte contemporânea que sem saber para onde remar se afoga nos oceanos da canonização. O trabalho não "é apenas o indício de um espírito desinibido e cáustico ou de uma irreprimível tendência à desmistificação", lê-se em *Arte Moderna* (Argan, 1992: 619); é também sinal da profunda ligação do artista com as investigações europeias mais avançadas, como a antropologia de Lévi-Strauss.

É curioso lembrar que Pedrosa fizera uma operação idêntica, como vimos, em relação aos indígenas Kadiwéu, mas o paralelo para por aí. A in-

tenção mestra do artista francês é destruir os resquícios do sagrado, "o mito de uma matéria íntegra e originária em que a arte, esgotada por excesso de civilização, viria a reencontrar vida e energia" (Argan, 1992: 619). O aspecto imediatamente mais abjeto – e subversivo nessa medida – marca a poética de Dubuffet como um todo. Só anos mais tarde, curiosamente, o artista viria a abandonar esses decalques ácidos e adotar formas claramente abstratas, como é o exemplo das linhas que vai desenvolvendo em sua pintura dos "não lugares".

Do lado oposto, vejamos este nanquim de Raphael Domingues, selecionado por sua capacidade "sintética". Embora seja manifestadamente diferente, em estilo, de Fernando Diniz ou de Emygdio de Barros, o motivo aqui tratado – natureza morta – revela-se "limpo" o bastante, ao mesmo tempo que se pode perceber que o traço procura pelo acerto incondicional *à la* Matisse, como um dia comentara, a esse respeito, o próprio André Breton. 'Jogo' e 'ornamentação' formam, sem dúvida, a rítmica fundamental do desenho. Combinados, dão-nos a dimensão essencial do que a noção pedroseana de arte virgem desejaria esclarecer, a saber: a certidão de se apresentar uma criatura com "pureza íntima", o brincar com as formas que pertence às primeiras experiências infantis, isto é, um espaço intermediário entre fantasia e ação, como se pode concluir com o ensaio "Flores do abismo", de Pedrosa (1947). O desinteresse da pena de Raphael – ou melhor, seu caráter lúdico – proporciona ao espectador a percepção de uma dialética entre a disciplina da linha e o domínio e apaziguamento das volições inconscientes. Assim, o quadro jorra de forma intuitiva, já que o artista não abandona o seu movimento interno e, com um traço quase que ininterrupto, compõe este vaso – não é o título do quadro.

Sem título
Raphael Domingues, 1949
Nanquim sobre papel, 47,5 X 31 cm
Acervo Museu de Imagens do Inconsciente

Do alto do papel surgem algumas formas ininteligíveis, abstrações que se apresentam no topo porque possibilitam um enigma rítmico inicial, um "desejo de saber", por assim dizer. Quando corremos os olhos para baixo, nos deparamos com as primeiras folhas que, no caso, estão alijadas das flores; de maneira singular, uma delas é retirada pela mão humana 'tão delicadamente quanto o próprio desenho'. Se perdeu a vida, por outro lado, é porque o quadro deve ganhá-la, e assim Raphael convida o espectador a interagir diretamente com a obra, a ponto de querermos adentrá-la. Logo abaixo, um novo conjunto de abstrações (seriam frutas?) constrói o suporte de base marcado pela linha reta que atravessa o vaso na sua metade. Todos os detalhes compõem verdadeiros arabescos, e combinam com o surgimento da planta em raiz. O quadro de Raphael se dirige aos olhos sem que consigamos distinguir bem ao certo sua função, pois a ambiguidade que a imagem guarda traz uma riqueza insuspeitada de sedução.

PINCELADA FINAL

Otília Arantes ressalta que a originalidade do método crítico de Mário Pedrosa se encontra no incessante ajuste que ele procurar fazer entre os polos interno e externo, "tendências internacionais e realidade local", quer dizer, "algo impensável ou sem sentido para um crítico europeu, pelo menos enquanto lhe for possível refletir sobre a tendência do seu material sem pô-lo à prova na câmara de decantação da periferia" (Arantes, 2001: 45). Em outra medida, seu desejo de 'conciliação' pode ser verificado na posição que assumiu no interior da disputa entre figurativos e abstratos ou mesmo na tensão que observara entre cultura oficial e cultura marginalizada. É certo, não obstante, que o projeto mais amplo de uma síntese entre "construção local" e "universalidade" teria como foco central a dinâmica de uma realidade, e de uma realidade apenas: a reconciliação entre o regional e o internacional se afigura "tanto na dimensão expressiva ou simbólica como na material ou social" (Arantes, 2001: 45). É o que se vê no exemplo da receptividade "natural" que a arte abstrata encontrou no Brasil, uma receptividade preparada desde a iniciativa construtiva dos primeiros modernistas. Nesses termos, conclui Arantes (2001: 45), deve-se ter em mente que "à articulação cultural nos moldes da sensibilidade estética emancipada correspondesse uma sociedade economicamente moderna e integrada".

Nessa linha de raciocínio, isto é, na ausência de uma discussão profunda sobre o interior e o exterior, é bem provável que não chegássemos a conhecer o que se costumou chamar de "concretismo brasileiro". Cabe recordar que alguns dos mais assíduos frequentadores do Museu de Imagens do Inconsciente (MII) foram Almir Mavignier, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica e Lygia Clark, ou seja, os maiores propulsores da terceira fase da arte moderna brasileira. Tão atuais quanto qualquer artista do circuito internacional, arrisco-me a dizer que ao 'experimentar para si' a poética aprendida em Engenho de Dentro eles dela fizeram algo mais. A meu ver, cada qual buscou, pelas vias de uma liberdade resistente, que se apresentava ali com a alteridade da figura do "louco", um modo próprio de exercitar sua poética. Se a pintura local era a pintura de Engenho de Dentro, que restava fazer? Como colocar em prática aquele "exercício experimental da liberdade" tão perseguido por Mário Pedrosa?

No contexto, a I Bienal funcionaria como fomento para toda uma nova rotina em nossas artes. No eixo Rio-São Paulo, como vimos, formou-se um celeiro audacioso de ideias que afirmavam a desprovincianização cultural do país. Ora, esse movimento interno, embora tenha sido "importado acabado", pôde fazer com que os "localismos regionais renitentes deste ou daquele centro" começassem a ser vencidos "na vastidão continental do Brasil". Sem que se tenha perdido de vista que essa mudança traz consigo todos os perigos da "moda internacional", das "especulações não somente comerciais mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios etc." (Pedrosa, 1986: 256), a terceira fase do modernismo brasileiro não deixou de assistir ao inusitado de uma poética – a arte virgem – antes nunca vista.

Basta observar que dessa iniciativa promovida pelo circuito de arte oficial participou uma série de expressões artísticas até então relegadas ao limbo de nossa reflexão estética. Criadas pouco antes da realização do evento, elas ali estiveram devido ao "anseio de novidade" que carregavam: na Bienal de 1951 estiveram artistas infantis, capitaneados por Ivan Serpa, assim como os artistas de Engenho de Dentro, trazidos pela mão de Mário Pedrosa. Ademais, avento a hipótese de que foram as mostras "caseiras" de 1947 e 1949 – de "enorme relevância cultural, estética e psíquica", como diria Pedrosa –, realizadas pela Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação e com Nise da Silveira à frente, que estimularam a inclusão da arte virgem no circuito oficial de arte.

Superando modismos e tabus de escola e recuperando os fundamentos da criação, tais acontecimentos

> indicavam a ebulição em ideias e concepções, que começavam a agitar o corpo cultural e artístico do Rio de São Paulo, com repercussões maiores ou menores pelos estados. Independentemente dos próprios artistas, às vezes sem consciência do que se passava em profundidade no campo cultural, o mundo das Artes ia ampliando pouco a pouco o que havia de restrito, de preconceitual, de elitismo nas concepções circulantes sobre a matéria nos meios mais 'avançados' do Brasil. (Pedrosa, 1986: 284)

Da segunda à terceira fase do modernismo brasileiro, ou melhor, das gerações de 1930-40 chegando aos concretos e neoconcretos, a reeducação da sensibilidade dependeria de uma combinação múltipla entre esses fatores. Não se deve esquecer, também, que naquele momento Ivan Serpa se tornaria um dos principais entusiastas da pintura ingênua, após entrar em contato mais íntimo com a arte infantil e com o ateliê da dra. Nise no Centro Psiquiátrico. Não seria gratuito o fato de que esse caldeirão de ideias surgisse no interior do grupo de concretistas cariocas, uma vez que a maioria dos artistas acompanhava o percurso de Pedrosa, tal como ocorreu a Almir Mavignier, primeiríssimo colaborador da dra. Nise.

Além do mais, do Grupo Frente faziam parte a artista *naïve* Elisa Martins da Silveira e o pequeno Carlos Val, ambos descobertos pelo mesmo Serpa. De acordo com Ferreira Gullar, tais presenças afirmavam "a posição teórica do grupo, sempre interessado nas manifestações estéticas puras como a pintura primitiva, a arte dos loucos e das crianças" (1985: 233). A retomada da sensibilidade, operada no neoconcretismo de Serpa e de Mavignier, atesta sua dependência de novos posicionamentos; resistentes como foram os artistas diante da influência informalista, por que não absorver em sua carne a 'espontaneidade sensível' da arte virgem? Não pretendo alegar, com isso, que a pintura de Raphael ou Fernando esteja intimamente conectada à plástica neoconcreta, já que prová-lo demandaria um cotejo mais minucioso de obras. Pretendo apenas sublinhar que – mas isto com certeza – aos artistas de Engenho de Dentro coube figurar, no conjunto, como uma alternativa possível.

A título de exemplo, Abraham Palatnik, mestre da arte cinética brasileira, chegaria a declarar que os rumos de sua poética devem algo à experiência estética que vivenciou ao adentrar o MII:

A coerência estava com Diniz, com Carlos, com Emygdio; a poesia com Raphael, com Isaac (...) Ao me deparar com a produção de alguns internos, meu castelinho ruiu. Já tinha segurança no manejo de tintas e pincéis, me sentia confortável com o que sabia e, de repente, me vi diante de gente que nunca havia estudado, que não passara por nenhum tipo de aula, produzindo obras de linguagem complexa e profunda. (*Retrospectiva Abraham Palatnik*, 1999, s.p.)

Além disso, a experiência da guerra não se deu, no Brasil, sobre as mesmas bases que no velho continente. Por esse motivo, pode-se sugerir que Pedrosa sabia que para realizar a arte virgem seria necessário integrar, antes porém, a experiência internacional da arte bruta. No Brasil, o que no momento estava em jogo eram os debates acerca da identidade nacional e de sua prospecção estética. Ora, é certo que os resultados da guerra calaram mais fundo na pele dos artistas europeus, de modo que a eleição dos temas não consegue ou não pode fugir do vazio e da angústia resultantes.

O próprio Juan-Eduardo Cirlot, sem o devido distanciamento com relação à corrente informalista (lembremos, *Arte Otra* é de 1957), conseguiu perceber a linha mestra que vai das novidades conquistadas por um Max Ernst no campo da textura – a ampla utilização de *collage* e *frottage* no período entreguerras – ao valor psíquico renovado pelo sentimento de Dubuffet a respeito do "valor espiritual das transmutações de matérias e de técnicas" (Cirlot, 1957: 19). A devastação provocada pela guerra inaugura um momento oportuno para plásticas mais espontâneas. Desse modo, e em vez de se redestilar substâncias já processadas, por que não se partiria do zero, da matéria crua? Se a arte oficial contrapõe saber e valor selvagens, sendo que o conceito de arte está inserido no cadinho da cultura, não restaria outra coisa para o criador da arte bruta senão a posição anticultural. Sem baixar a guarda, Dubuffet se posiciona no polo negativo das antinomias, propondo "uma maneira de dizer *não* à linha analítica da arte contemporânea e, através dela, ao mito do progresso e da razão no qual repousava a sociedade ocidental" (Fabris, 1995: 15). Disso decorrem os paralelos que procurou estabelecer com Klee, assim como a escolha de elementos grosseiros para figurar como alternativa ao "esfacelamento da estética naturalista", "a vontade imensa de erigir a arte a partir do extremo despojamento, sem concessões no percurso" (Aguilar, 1991: 58).

Ora – e assim compreendo a posição do Dubuffet crítico –, se o que construímos até então resultou em guerra e se em 1945 já tentávamos sobreviver à maior delas – acompanhada pelo horror do fascismo –, não seria

melhor fazer tábula rasa do passado e recomeçar do nada? Na medida em que se começasse de maneira completamente diferente, não haveria por que não. Assim, se se negasse tudo aquilo e se recusassem tais valores, se fizéssemos justamente o contrário, não seria possível avistar um futuro diverso?

Na reflexão de Mário Pedrosa, a reverberação do vácuo pós-guerra criou nos artistas brasileiros uma volição puramente 'estética', fruto de condições próprias de um país colonizado, como pensava; nesse ínterim, os artistas buscavam, 'internamente', formas cada vez mais "revolucionárias" e distantes daquele romantismo recuperado pela pintura tachista, embora o próprio Pedrosa tenha reconhecido que essa foi uma fase importante de "assimilação das novidades no Brasil". Cada vez mais próximos da expressão geométrica, o que "seduzia os moços nessa arte era o antirromantismo declarado", escreveu em 1970, "a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma ideia perfeitamente definida e exposta, e não nos momentos vagos ou subjetivos de inspiração para os quais não poderia haver critérios de julgamentos preciosos ou não aleatórios" (Pedrosa, 1986: 282). Alegação que se torna ainda mais peculiar quando acareada pela crítica dos excessos objetivistas que ele fez com relação aos artistas concretos de São Paulo. Ela ganharia corpo, como vimos, com uma revisão conceitual de sua teoria estética, feita com as ferramentas da psicanálise freudiana e da fenomenologia de Cassirer e de Suzanne Langer. Para Pedrosa, a dimensão afetiva da obra vai se tornando, ao longo do tempo, cada vez mais relevante e cada vez mais independente de sua *Gestalt*.

Portanto, a hipótese de delimitação do conceito de arte virgem gira em torno da experiência de 'alteridade' pela qual o crítico se viu atravessado quando lançou seus olhos para o trágico da loucura. Tudo levaria a crer que, para Pedrosa, em vista dessa "ambiguidade original" que se atribuiu à abertura da modernidade brasileira das artes (Salzstein, 2001: 75), cheia de recuos e progressos, existe uma espécie de libertação que reside na pulsação de sua experiência com os artistas de Engenho de Dentro. Arrisco-me, desse modo, a apresentar uma última suposição: a de que Mário Pedrosa sempre esteve consciente do recalcamento desse Outro na arte brasileira, já que no Brasil o surgimento do "primitivo" não conseguiria engajar, de maneira orgânica e por razões específicas, artistas e sociedade. A contínua pressão da "natureza tropical não domesticada", como ressalta Carlos Zílio e foi analisado no capítulo 1, dirige-se à interpretação colonizada que o modernismo

de 1922 fez da arte primitiva. Assim, é possível dizer que Pedrosa privilegia o ajuste com a teoria da unidade espiritual de Kandinsky tentando encontrar um meio para elaborar a experiência brasileira. Quando o crítico propõe, ao circuito de artes brasileiro, que assuma uma repulsa sistemática ao figurativismo, ele opera um salto de internacionalização que faz culminar nas correntes abstratas, sejam elas chamadas de concretas ou neoconcretas, como de fato acontece anos depois.

Se procuro afirmar que o reconhecimento desse Outro apenas derrapou no modernismo da primeira geração, pois se ligou a ele apenas em sua capa exterior, e que na segunda fase permaneceu como questão não problematizada, por que Pedrosa não encontraria na loucura – e por prolongamento na infância e na arte primitiva – uma oportunidade concreta para se desprovincianizar a arte brasileira? Isso permite alegar que diante das dificuldades culturais internas, e tendo como horizonte ético/estético a constituição de uma experiência moderna local, Mário Pedrosa e Nise da Silveira penetram, de mãos dadas, pelas portas de Engenho de Dentro, fazendo dele um campo de experiência de alteridade radical.

Ora, ampliando minuciosamente o esforço do crítico em buscar a compreensão do comportamento criativo, observa-se o quanto ele se implicou no aprofundamento dessa experiência, refletindo sobre o Outro seja do sujeito seja o da própria arte, mas ambos com o surgimento da arte virgem. Pedrosa não pretendia arrastar a cultura pelos cabelos, exigindo dos artistas uma adoção acéfala da abstração, sem que tivessem consciência das complicações inerentes ou da “diferença brasileira”. Tomo, um tanto arriscadamente, este termo de Otília Arantes (2004: 172), que se refere ao “veio subterrâneo da melhor tradição cultural brasileira”, uma tradição anti-ilusionista de reflexão sobre a diferença “sempre projetada sobre o fundo da marcha desigual e enganosamente convergente da civilização capitalista em expansão no planeta”, e que completa, nos âmbitos econômico e político, a preocupação de Pedrosa com a condição periférica da nossa cultura.

Com a ‘arte virgem’, Pedrosa não só buscava designar um rompimento definitivo com as convenções representativas, o que muito o aproximaria da prática do próprio Dubuffet, mas parecia perceber também que era possível averiguar de maneira positiva, na trajetória do MII, algo que envolve um vazio que percorre toda a experiência estética moderna, um hiato diante do qual os artistas de Engenho de Dentro poderiam contribuir mesmo que

indiretamente. A almejada concretude de uma arte "sintética", que nasce logo no início de sua crítica mais sistematizada, tem como norte o indicativo de que foi com a visibilidade da criação livre no hospital, e "no contato com a 'arte virgem'", que Pedrosa viria "a compreender os movimentos artísticos mais avançados, vendo neles uma promessa análoga de fusão entre as duas esferas que a modernidade separara: a estética e a ética" (Arantes, 1996: 18).

Esse projeto construtivo integral dependeria de uma nova união de forças, sendo que todas as fichas estavam apostadas em uma reconfiguração espiritual que viria pelo caminho da arte ou não viria. Na opinião de Ferreira Gullar, tecida no seio das imposições ideológicas do final da década de 1970, trata-se de um longo ajustamento entre "desalienação" e "independência cultural". Vivendo em uma cultura essencialmente popular e de particularidades próprias, mas sem deixar de conhecer profundamente o circuito internacional de obras e da reflexão estética, Pedrosa pôde projetar uma realidade que finalmente se libertaria da pecha de "curiosidade exótica": afinal, o louco e sua pintura não poderiam ser considerados o exótico do exótico?

Combinando a dimensão lúdica da arte infantil e a ingenuidade da pintura *naïve*, a ornamentação e o temperamento coletivo da arte primitiva e a espontaneidade da loucura, isso tudo misturado à síndrome da artisticidade moderna brasileira, eis o que se procurou estabelecer como arte virgem. É certo que tudo ocorre no contexto da crítica sistemática a uma psiquiatria que se reduz à técnica dos choques e cuja discussão demandou mudanças profundas na ideia de sensibilidade. "Cada um desses indivíduos – esquizofrênicos ou marginais de vários gêneros – possui suas peculiaridades", escreve a Dra. Nise, "mas todos têm contato íntimo com as forças naturais, brutas, virgens do inconsciente. Que hajam configurado visões, sonhos, vivências nascidas dessas forças primígenas, eis um dos mistérios maiores da psique humana" (Silveira, 1992: 90).

Tais considerações podem, sem risco, se adequar ao campo das artes visuais. Se nos "vasos comunicantes" que ligam ciência e arte se entrecruzam afetos, valores intuitivos e significações, não seria de todo exagerado dizer que a arte virgem nasce na pele da psiquiatria romântica de Nise, perfazendo uma unidade estético-epistemológica que é o ato inaugural de Engenho de Dentro. À revelia da exclusão consciente ou da inclusão retórica, a arte virgem é um tipo de criação que confiou no acolhimento de leituras

congeniais que são a crítica apaixonada de Pedrosa e a hábil psiquiatria da doutora.

Abertos, ambos se lançam à égide da ruptura alteritária. A meu ver, é como se para Nise da Silveira a imagem do inconsciente já fosse uma imagem-crítica, tal como desenvolve um crítico contemporâneo como Georges Didi-Huberman (1998). A imagem, que segundo ela escapa do *logos* cartesiano, permitiria uma linguagem outra para comunicar que se adéqua muito bem à condição psicótica, por exemplo. Entretanto, ao se dar a ver, a imagem faz a crítica de si mesma, e daí a pintura surge como paradigma *sine qua non* de seu trabalho "científico", como ela sempre fez questão de sublinhar.

É nessa angústia do vazio da alma que podem surgir lampejos de criação virgem. Configurando novos mundos, são aquela cosmogonia contígua à precisão de um Bousquet, que num poema compreendeu que "num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo". Em outras palavras, é o que no calor da hora deveria ser uma pintura 'à brasileira', "temperamental ou sentimental, ingênua ou extrovertida" (Pedrosa, 1986: 260). Sob o pincel dos artistas de Engenho de Dentro, ela refez antigos mitos: não há nada mais representativo do que Fernando dizer que o pintor "é feito um livro que não tem fim". Uma linguagem fugidia que deixa em suspenso as significações asfixiantes, legando ao espectador a espera de novas leituras que a habitem sem o desejo de destruí-la.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press, 1991. v. I.

AGUILAR, N. Jean Dubuffet. *Galeria*, *Revista de Arte*, ano 5, 26, jul.-ago. 1991.

AMARANTE, L. *A História das Bienais*. São Paulo: BFB, 1989.

ANDRADE, M. *O Turista Aprendiz*. Estabelecimento de texto, introdução e notas por Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

AQUINO, R. (Org.). *Século XX: Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário, 2006.

ARANTES, O. Apresentação. *In*: PEDROSA, M. *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos*, Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996. v. II.

ARANTES, O. Mário Pedrosa e a tradição crítica. *In*: MARQUES NETO, J. C. (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

ARANTES, O. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARDIES, J. (Org.). *A Arte Naïf no Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, s.d.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIN, R. *Art and Visual Perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press, 1997.

BARDI, P. & NIEMEYER, O. *Arte no Brasil.* São Paulo: Abril Cultural, 1982.

BARTHES, R. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BAUDELAIRE, C. *Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BELLUZZO, A. M. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, Edunesp, 1990.

BEZERRA, E. *A Trinca do Curvelo: Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Nise da Silveira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

BLANCHOT, M. *O Espaço Literário.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1980.

BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

BOTELLA, C. *La Figurabilité Psychique*. Paris: In Press, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

CAMARGO-COSTA, I. A educação pela arte segundo Mário Pedrosa. *In*: MARQUES NETO, J. C. (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade.* São Paulo: T. A. Queirós, Publifolha, 2000.

CÉSAR, O. *A Expressão Artística dos Alienados: contribuição para o estudo do simbolismo na arte.* São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juqueri, 1929.

CÉSAR, O. *A Arte nos Loucos e Vanguardistas.* Rio de Janeiro: Flores & Mano, 1934.

CIRLOT, J.-E. *Arte Otro: informalismo en la escultura y pintura más recientes.* Barcelona: Seix Barral, 1957.

CUNHA, M. C. P. *O Espelho do Mundo: Juquery, a história de um asilo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CUNHA, M. C. P. *Cidadelas da Ordem: a doença mental na República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DANCHIN, L. *Art Brut e Compagnie: la face cachée de l'art contemporain.* Paris: La Différence, 1995.

DIDIER-WEILL, A. *Invocações*: *Dionísio, Moisés, São Paulo e Freud*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Editora 34,1998.

DIONISIO, G. H. *Pede-se Abrir os Olhos: psicanálise e reflexão estética hoje*, 2010. Tese de Doutorado, São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

DORFLES, G. *Tendências da Arte de Hoje*. Lisboa: Arcádia, 1964.

DUBUFFET, J. *Prospectus et tous Écrits Suivants*. 2 v. Paris: Gallimard, 1967.

DUBUFFET, J. *Asphyxiante Culture*. Paris: Libertés Nouvelles, 1968.

DUBUFFET, J. *L'Homme du Commun à l'Ouvrage*. Paris: Gallimard, 1973.

DÜCHTING, H. *Kandinsky*. Paris, Bona: ADAGP, VG Bild-Kunst/Taschen, 2000.

DURAND, J. C. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1989.

FABRIS, A. Cosmogonias outras. *In*: *Arte Incomum* (catálogo da exposição). São Paulo: Fundação Bienal, 1981.

FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil.* Campinas: Mercado de Letras, 1994.

FABRIS, A. Apresentação. *In*: FRAYZE-PEREIRA, J. *Olho d'Água: arte e loucura em exposição.* São Paulo: Escuta, Fapesp, 1995.

FABRIS, A. (Org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil.* Porto Alegre: 2010.

FINKELSTEIN, L. *Naïfs Brasileiros de Hoje*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

FONSECA, R. *O Caso Morel.* Rio de Janeiro, São Paulo: O Globo, Folha de S. Paulo, 2003.

FOUCAULT, M. *Doença Mental e Psicologia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

FOUCAULT, M. *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*. Paris: Gallimard, 2000.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. O sorriso da loucura (a propósito dos vestígios de Arthur Bispo do Rosário). *In*: *Anais do 1º Seminário Transdisciplinar: a crise dos paradigmas.* São Paulo: ECA/USP, 1991.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. A alteridade da arte: estética e psicologia. *Psicologia USP*, 5(1/2), 1994.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. *Olho d'Água: arte e loucura em exposição.* São Paulo: Escuta, Fapesp, 1995.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. Arte e loucura no museu: uma poética singular. *In*: FERNANDES, M. (Org.). *Fim de Século: ainda manicômios?* São Paulo: Ipusp, 1999a.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. O desvio do olhar: dos asilos aos museus de arte. *Psicologia USP*, 10(2), 1999b.

FREIRE COSTA, J. *História da Psiquiatria no Brasil.* Rio de Janeiro: Documentário, 1976.

FULLER, P. *Arte e Psicanálise*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

GREEN, A. *O Desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

GROS, F. *Création et Folie: une histoire du jugement psychiatrique*. Paris: PUF, 1997.

GULLAR, F. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

GULLAR, F. *Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

GULLAR, F. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

GULLAR, F. *Argumentação contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Revan 1999.

HARRISON, C. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

HIDALGO, L. *Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JUNG, C. G. *O Espírito na Arte e na Ciência.* Petrópolis: Vozes, 1987.

KANDINSKY, W. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Barral, 1983.

KLINTOWITZ, J. *Arte Ingênua Brasileira*. São Paulo: Banco Cidade de São Paulo, 1985.

KRIS, E. *Psicanálise da Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

KRIS, E. & KURZ, O. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista: uma experiência histórica*. Lisboa: Presença, 1988.

LAFETÁ, J. L. *1930, a Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2000.

LAUDE, C. Paul Klee. *In*: RUBIN, W. (Org.). *Le Primitivisme dans l'Art du XXe Siècle: les artistes modernes devant l'art tribal.* Paris: Flammarion, 1987.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LUCCHESI, M. De Nise a Spinoza: uma cultura ética. *In*: SILVEIRA, N. *Cartas a Spinoza.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MARQUES NETO, J. C. *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

MELO, W. *Nise da Silveira.* Rio de Janeiro, Brasília: Imago, CFP, 2001.

MERQUIOR, J. G. *A Estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MICELI, S. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MICHELI, M. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX.* Madrid: Alianza Forma, 1983.

MUSGRAVE, V. Apresentação. *In*: *Arte Incomum* (catálogo de exposição). São Paulo: Fundação Bienal, 1981.

PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, O. *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

PÉCAUT, D. *Entre le Peuple et la Nation: les intellectuels et la politique au Brésil.* Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1989.

PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.

____. *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Funarte, 1994. (Col. Museus Brasileiros II)

____. *Forma e Percepção Estética: textos escolhidos.* Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996a. v. II.

____. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996b. v. III.

PEREIRA, L. Os primeiros sessenta anos da terapêutica psiquiátrica no estado de São Paulo. *In*: ANTUNES, E. *et al.* (Orgs.). *Psiquiatria, Loucura e Arte: fragmentos da história brasileira*. São Paulo: Edusp, 2002.

PONTUAL, R. *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

QUINET, A. *Teoria e Clínica da Psicose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

RAMOS, G. *Memórias do Cárcere*. 2 v. São Paulo: Record, 1979.

RESENDE, H. Política de saúde mental no Brasil: uma visão histórica. *In*: COSTA, N. & TUNDIS, S. (Orgs.). *Cidadania e Loucura: políticas de saúde mental no Brasil.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, Abrasco, 1987.

SALZSTEIN, S. Mário Pedrosa: crítico de arte. *In*: MARQUES NETO, J. C. (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil.* São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SILVEIRA, N. *Ensaio sobre a Criminalidade das Mulheres na Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial, 1926.

SILVEIRA, N. Análise das atividades manuais em desenho, pintura, gravação e pirogravura. Separata do *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, out.-nov.-dez. 1956.

SILVEIRA, N. 20 anos de terapêutica ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966). *Revista Brasileira de Saúde Mental*, XII (n.esp.), 1966.

SILVEIRA, N. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.

SILVEIRA, N. (Org.). *Os Inumeráveis Estados do Ser* (catálogo). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1986.

SILVEIRA, N. *O Mundo das Imagens*. Rio de Janeiro: Ática, 1992.

SILVEIRA, N. *Encontros*. Org. Luiz Carlos Mello. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

SILVEIRA, N. & LE GALLAIS, P. Expérience d'art spontané chez des schizophrènes dans un service de thérapeutique occupationelle. *Revista Brasileira de Saúde Mental*, III(2), dez. 1957.

THÉVOZ, M. *L'Art Brut.* Genève: Skira, 1980.

YAHN, M. (Org.). Notícia do cinquentenário do Hospital de Juqueri. *In*: *Arquivos da Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo.* Franco da Rocha: Oficinas Gráficas do Dep. de Assistência a Psicopatas, 1949. v. XV.

ZANINI, W. A Bienal e os artistas incomuns. *In*: *Arte Incomum* (catálogo da exposição). São Paulo: Fundação Bienal, 1981.

ZANINI, W. (Org.). *História Geral da Arte no Brasil.* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. v. 2.

ZÍLIO, C. *A Querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari (1922-1945).* Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

ZÍLIO, C. Da Antropofagia à Tropicália. *In*: ZÍLIO, C.; LAFETÁ, J. L. & LEITE, L. C. M. (Orgs.). *Artes Plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZÍLIO, C. O artista modernista enquanto intelectual. *In*: BULHÕES, M. A. & KERN, M. L. B (Orgs.). *A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil.* Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

JORNAIS, CATÁLOGOS E OUTRAS FONTES

A EXPOSIÇÃO dos malucos. *A Notícia*, 5 fev. 1947.

CAMPOFIORITO, Q. Exposição do Centro Psiquiátrico. *A Noite.* Rio de Janeiro, 21 fev. 1947.

CAMPOFIORITO, Q. Desenhos de alienados. *A Noite*. Rio de Janeiro, 5 mar. 1947.

CAMPOFIORITO, Q. Extravasamento e penetração. *A Noite*. Rio de Janeiro, 7 mar. 1947.

CAMPOFIORITO, Q. 9 artistas. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 29 nov. 1949.

CAMPOFIORITO, Q. Arte e ciência. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 11 dez. 1949.

CAMPOFIORITO, Q. Esquizofrenia e arte. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1949.

CÉSAR, O. A inspiração artística entre os normais e os alienados. *Folha da Noite*. São Paulo, 25 jan. 1948.

CÉSAR, O. Pela arte dos alienados. *Folha da Noite*. São Paulo, 19 fev. 1949.

CÉSAR, O. A arte dos loucos. *Folha da Noite*. São Paulo, 12 out. 1949.

CÉSAR, O. Desenhos simbólicos dos delirantes crônicos. *Folha da Tarde*. São Paulo, 10 jun. 1950.

CÉSAR, O. A arte dos loucos. *A Gazeta*. São Paulo, 5 set. 1951.

CÉSAR, O. Exposição dos artistas plásticos do Juqueri. *A Gazeta*. São Paulo, 24 abr. 1954.

CÉSAR, O. Atenção! Precisa-se de um forno para os artistas do Juqueri. *Última Hora*. São Paulo, 21 jan. 1955.

DEL PICCHIA, M. Pintura de loucos. *A Gazeta*. São Paulo, 15 abr. 1954.

DOSSIÊ Nise da Silveira. *Rio Artes.* Rio de Janeiro, n. 10, ano 2, 1993.

LE GALLAIS, P. Arte e psicopatias. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 set. 1960.

MESQUITA, J. P. Outro modo de encarar a praxiterapia. *Anais da Colônia Gustavo Riedel*, ano V, n. 5, 1942.

PASSETI, E. *Encontro com Pessoas Notáveis 1: Nise da Silveira*. São Paulo: Fundação Cultural São Paulo, PUC-Cogeae, 1992.

PEDROSA, M. Exposição de alienados. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 fev. 1947.

PEDROSA, M. Ainda a exposição do Centro Psiquiátrico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 7 fev. 1947.

PEDROSA, M. Autin. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 fev. 1947.

PEDROSA, M. Flores do abismo. *Joaquim: revista mensal de arte*. Curitiba, ano II, n. 11, jun. 1947.

PEDROSA, M. Os artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1947.

PEDROSA, M. Os artistas de Engenho de Dentro. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 nov. 1949.

PEDROSA, M. Pintores de arte virgem. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1949.

Prontuário 13.990: Dossiê Nise da Silveira. Rio de Janeiro: Departamento de Ordem Política e Social (Dops), 1937, 1968, 1979.

Retrospectiva Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor (catálogo). São Paulo: Itaú Cultural, 1999.

TOURINHO, B. A utilização da arte como fator de recuperação do doente mental. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 2 dez. 1949.